UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

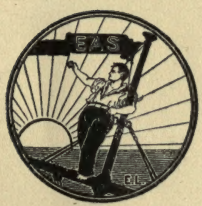
LG
G599
.Yto

Goethe als Dramaturg

Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte

von

Dr. V. Tornius



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1909

102766
24/6/10

Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto) in Leipzig.

Meinem Onkel,

Oberlehrer Ludolf Baumert,

in Dankbarkeit

zugeeignet.

Vorwort.

Das vorliegende Buch erhebt nicht den Anspruch, eine erschöpfende Schilderung der Theatertätigkeit Goethes zu sein. Diese schwierige Aufgabe harrt noch ihrer vollkommenen Lösung und muß dem berufenen künftigen Verfasser einer Geschichte der Weimarer Bühne überlassen werden. Meine Schrift will nichts mehr als der bescheidene Versuch einer Dramaturgie Goethes sein. Sie will vor allen Dingen zeigen, wie Goethe in das Halbdunkel des Theaterlebens seiner Zeit ein helles Licht hineintrug und dem Entwickelungsgang der deutschen Bühne für Jahrzehnte die Wege wies.

Indem ich die Resultate meiner Arbeit der Öffentlichkeit übergebe, erfülle ich gleichzeitig die angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. Albert Köster für seine vielfachen Anregungen meinen warmen Dank auszusprechen. Ebenso gedenke ich rühmend und dankend der Unterstützung, die mir von den Herren Geheimen Hofräten Prof. Dr. Suphan und von Bojanowski und Herrn Archivar Dr. Wahle an dem Goethe-Schiller-Archiv und der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar zuteil wurde. Für die freundschaftliche Hilfe bei der Durchsicht der Korrekturen danke ich herzlichst Herrn cand. phil. Bruno Engelberg und meinem Freunde, Schriftsteller Konrad Kridemann.

Leipzig, Herbst 1908.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Zur Einführung. Über das Wesen der Begriffe „Dramaturg“ und „Dramaturgie“ 1

Hauptteil: Goethe als Dramaturg.

Erstes Kapitel. Die Jahre der dramaturgischen Vorbereitung . . . 6

Zweites Kapitel. Goethe und das Repertoire 15

1. Vorausbedingungen, Entwicklung und Charakteristik des Repertoires 15

2. Goethes Bühnenbearbeitungen 44

„Mahomet“ und „Tancred“ 44

„Götz von Berlichingen“ 61

„Romeo und Julia“ 81

„Der Schutzgeist“ und „Die Bestohlenen“ 98

Drittes Kapitel. Goethe und die Bühne 106

1. Goethes Theorie der Schauspielkunst 106

2. Goethe als Oberregisseur 139

Schlußkapitel. Zusammenfassende Beurteilung der dramaturgischen Tätigkeit Goethes 158

Anhang. Drei Tabellen 163

a) Statistische Übersicht des Schauspielrepertoires am Weimarer Theater unter Goethes Leitung 163

b) „Götz“-Aufführungen nach Goethes Bearbeitungen 164

c) Schematische Inhaltsangabe von Schlegels „Romeo und Julia“-Übersetzung und Goethes Bearbeitung 165

Anmerkungen und Literaturnachweise 167

Namen- und Sachregister 194

Zur Einführung.

Über das Wesen der Begriffe „Dramaturg" und „Dramaturgie".

> „Er (der Dramaturg) muß geistiger Monarch sein, keineswegs aber, wie man ihn herkömmlich definiert, ein Beamter unter andern Beamten, welcher nur den sogenannten geistigen Teil zu leiten hat."
> Laube.

„Was ist Dramaturg?" fragte einst der Fürst Schwarzenberg bei Gelegenheit einer Audienz Heinrich Laube, worauf dieser antwortete: „Durchlaucht, das kann Ihnen kein Mensch in kurzen Worten sagen."[1]) — Ähnlich würde auch heute die Antwort auf jene Frage lauten, denn was man unter „Dramaturg" und „Dramaturgie" verstehen soll, war von jeher Sache persönlicher Auffassung und ist es noch jetzt. Selbst Lessing wurde mit der Definition dieser Begriffe nicht recht fertig.[2]) Was Lessing schließlich darunter verstand, das geht aus der Ankündigung der „Hamburgischen Dramaturgie" hervor. Dort heißt es: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird." Mit anderen Worten ausgedrückt: Lessing will Kritik des Dramas und der Schauspielkunst üben. Dramaturg sein hieße demnach, wissenschaftlich begründete Theaterkritik treiben.

In diesem Sinne schrieben Gemmingen, Seyfried, Schink, Knigge u. a. ihre Dramaturgieen.[3]) Dasselbe Ziel verfolgten auch Ludwig Tiecks „Dramaturgische Blätter". Goethe teilte diese Auffassung ebenfalls. So nannte er die Verfasser der „Notizen und Urteile das Theater betreffend" in den „Spenerischen Berliner Nachrichten" — Dramaturgen.[4])

Eine andere Ansicht vertrat Schiller. Er faßte die Tätigkeit eines Dramaturgen viel umfangreicher auf. In seinem Entwurf einer „Mannheimer Dramaturgie" (2. VII. 1784) wollte er in diese aufgenommen wissen: die Geschichte des dortigen Theaters, dessen Verfassung, den Zeitgeschmack, das Personale der Schauspieler und Schauspielerinnen, ein Verzeichnis von vorzüglichen Repertoirestücken mit kurzen Bemerkungen über dieselben, Aufsätze über dramatische Kunst, Preisaufgaben und noch verschiedenes, was irgendwie mit der Bühne in Zusammenhang stand.[5]) Dieses Programm erweiterte Schiller, als er am 22. Dezember 1797 an Unger den Plan zu einem Theaterkalender schickte. Hier wollte er noch in einem besonderen Abschnitt „dramatische Ausarbeitungen" behandelt wissen.[6]) Damit wurde den Dramaturgen ein neues Arbeitsfeld gewiesen. Sie sollten nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch für das Theater tätig sein und durch Bühneneinrichtungen von Dramen das Repertoire fördern. Es sollte das, was in früheren Jahrzehnten von schriftstellernden Schauspielern gehandhabt worden war, nunmehr von kunstsinnigeren Kennern des Theaters ausgeführt werden. Friedrich Ludwig Schröder konnte in dieser Beziehung wegen seiner Shakespearebearbeitungen als nachahmenswertes Beispiel dienen.

Aber auch noch eine dritte Anschauungsweise hat sich Bahn gebrochen und ist heutzutage gang und gäbe: die Dramaturgie als Wissenschaft von der dramatischen Kunst aufzufassen und demzufolge dem Dramaturgen die Stellung eines wissenschaftlichen Theoretikers einzuräumen. Theodor Mundt[7]), Proelß[8]) und andere schrieben von diesem Gesichtspunkte aus ihre Dramaturgieen, bis neuerdings Hugo Dinger diese Auffassung auf die Spitze trieb und in einem umfangreichen

Werke mit selbstbewußt lauter Sprache die Dramaturgie als „freie Normwissenschaft" proklamierte, die sich aus den mannigfaltigsten wissenschaftlichen Disziplinen zusammensetzen und das Phänomen der dramatischen Kunst, sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht behandeln solle.[9])

Eine solche Mannigfaltigkeit der Anschauungen über jene oben erwähnten Begriffe stellt an den Verfasser dieser Abhandlung die notwendige Forderung, seine Stellung jener Frage gegenüber zu präzisieren, um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen.

Ich stütze mich dabei auf einen Ausspruch Laubes, den er bei Gelegenheit eines Banketts tat: „Man mißverstehe nicht diesen Ausdruck ‚Dramaturg'", sagte er; „es soll nicht die Vertretung bloßer Theorie gemeint sein, welche mit Recht oder Unrecht in so großem Mißkredit bei den Bühnen steht. Aber eine mit der Praxis vertraute literarische Vertretung ist ja doch unerläßlich."[10]) Diese Äußerung scheint mir das Richtige zu treffen, nämlich, das Wesentliche eines Dramaturgen, seine praktische Tätigkeit am Theater. Der kritisch-theoretische Gesichtspunkt kann für ihn nur insofern Geltung haben, als er für die praktische Betätigung notwendig erscheint.

Die Bühne ist also das Arbeitsfeld des Dramaturgen. Ein Drama, das bei all seinem literarischen Wert auf eine Aufführung keinen Anspruch erheben und sich auch keiner Bühnenbearbeitung fügen kann, ist für den Dramaturgen ein wertloses Produkt; denn seine Vollwertigkeit erlangt es doch immer erst durch die Darstellung auf der Bühne. Das Lesedrama gilt nur, mit Gustav Freytags Worten ausgedrückt, „als Notbehelf einer Zeit, in welcher die volle Gewalt des dramatischen Schaffens dem Volke noch nicht gekommen oder wieder geschwunden ist,"[11]) wie es z. B. in der Zeit der Romantiker der Fall war. In solchen dramatisch armen Epochen werden sich die Fähigkeiten eines Dramaturgen am deutlichsten zeigen. Er wird dabei nicht nur seine Kunst der Herstellung eines guten Repertoires beweisen können, sondern er wird auch zeigen müssen, wie man technisch mangelhaften, älteren und

ausländischen Stücken durch vorteilhafte Bearbeitung Bühnenwirkung verschafft. — Der Dramaturg muß außerdem darauf bedacht sein, daß das eingerichtete Stück die rechte Erscheinung auf der Bühne erhält. Mit dieser Forderung erwächst für ihn die Pflicht, gleichzeitig auch als Oberregisseur zu fungieren. Es wird darum auch seine Aufgabe sein, die Schauspieler in den Sinn des Stückes einzuführen und auf alle Schwierigkeiten aufmerksam zu machen, ferner auf die Durchführung der Stimmung des Stückes zu achten, das Tempo der Sprache anzugeben, Licht und Schatten zu verteilen, kurzum die ganze Inszenierung zu leiten.

Fassen wir auf solche Weise die Pflichten des Dramaturgen auf, so erhalten die Begriffe „Dramaturg" und „Dramaturgie", (letztere als praktische Wissenschaft des Dramaturgen aufgefaßt) eine bestimmte Bedeutung, welche insofern ihre Berechtigung hat, als wir in der Tat Männer nennen können, die in diesem Sinne am Theater gewirkt haben. Ich brauche nur an Schreyvogel, Immermann, Dingelstedt, Laube und nicht in letzter Linie an Goethe zu erinnern. Gerade Goethe erfüllte den Beruf eines Dramaturgen, wie man ihn sich vollständiger nicht denken kann.

Bei der geplanten Neueinrichtung des Weimarer Hoftheaters im Jahre 1808 hat Goethe über seine Aufgaben am Theater sich brieflich ausgesprochen. Er forderte damals, daß seiner künftigen Tätigkeit überlassen werde: 1. Lesen und Beurteilen der Stücke, 2. Bestimmung derselben zur Aufführung, 3. Redaktion, Verkürzung, Umänderung derselben, 4. Austeilung der Rollen, 5. Haltung von Leseproben, 6. Repetition der Rollen mit einzelnen Schauspielern, 7. Besuch der Theaterproben, insbesondere der Hauptproben, 8. Angabe der Kostüme, Requisiten und Dekoration für das Schauspiel und was sonst irgend nötig sein möchte, die Aufführung eines Stückes zu beleben und zu erhöhen.[12]) Dieses Programm enthält breiter ausgesponnen alles, was ich eben der Tätigkeit eines Dramaturgen zuwies.

Demzufolge wird eine wissenschaftliche Behandlung der

dramaturgischen Tätigkeit Goethes sich in den Hauptzügen an das obige Programm anzuschließen haben. Es wird darum meine Aufgabe sein, in zwei Hauptkapiteln zu zeigen, 1. wie Goethe seine dramaturgischen Prinzipien bei der Herstellung des Repertoires geltend machte und 2. wie er dieses Repertoire mit Hilfe der Schauspieler und der Bühne in Erscheinung setzte. Zum näheren Verständnis des hier zu Sagenden schicke ich ein Kapitel voraus, das in kurzen Worten die Entwickelung der Theateranschauungen Goethes bis zu seiner dramaturgischen Tätigkeit vorführen soll. Ein Schlußkapitel soll dann ein zusammenfassendes Urteil über Goethes dramaturgische Leistungen bringen.

Anm. Goethes Verhältnis zur Oper und Operette findet natürlich in dieser Schrift, wo es sich lediglich um eine Würdigung der künstlerischen Leitung des Dramas handelt, nur vorübergehend Berücksichtigung.

Erstes Kapitel.

Die Jahre der dramaturgischen Vorbereitung.

„Die Keime zu allen meinen spätern künstlerischen Richtungen und Bedürfnissen lassen sich ohne große Mühe in meinen jugendlichen Leidenschaften und Liebhabereien auffinden."
Goethe.

Frühzeitig erregte das Theater Goethes Interesse. Wir wissen aus „Dichtung und Wahrheit", mit welchem Eifer der Knabe die Vorstellungen der französischen Truppe im Junghof besuchte, wie er vom Parterre aus aufmerksam Bewegung, Gebärdenspiel und Redeausdruck der Schauspieler verfolgte, wie einige äußerliche Inkorrektheiten, z. B. die Anwesenheit des Publikums auf der Bühne während der Vorstellung, seinen lebhaften Unwillen erregten.[13]) Das Theater galt ihm damals als „das größte Heiligtum", und er verteidigte es mit wahrem Feuereifer gegen die Anfeindungen seines Vaters.[14])

Diese ersten jugendlichen Theatereindrücke fanden in Leipzig weitere Förderung und Ausgestaltung. Hier bot sich Goethe Gelegenheit, den Vorstellungen der Kochschen Truppe in Quandts Hof beizuwohnen. Es war die erste bedeutendere deutsche Schauspielergesellschaft, mit der Goethe in Berührung kam. Hamburg und Leipzig galten in den sechziger Jahren als tonangebende Theaterzentren Deutschlands. Während in Hamburg Lessing in theoretischer und Ekhof in praktischer Hinsicht einen energischen Kampf gegen das Franzosentum in Drama und Schauspielkunst führten, herrschten auf der Leipziger Bühne noch Tanzmeistergrazie und ein unnatürlich singender Dekla-

mationston.[15]) Das Repertoire bestand zum großen Teil aus französischen Stücken. Unter den deutschen Schriftstellern fand Christian Felix Weiße viel Anklang und Bewunderung. Besonders seine uns heute abgeschmackt scheinende „Romeo und Julia"-Tragödie ging wiederholt mit Beifall über die Bretter. Von ernsteren Stücken sind „Miß Sara Sampson" und „Minna von Barnhelm" zu erwähnen.[16]) „Miß Sara Sampson" hatte schon in Frankfurt dem Knaben Goethe als Argument für die moralische Bedeutung der Bühne gedient.[17]) In Lessings „Minna" fand er ein unerreichbares Muster der Exposition und es war ihm nun fortan „nichts angelegener" als in den Sinn des Dichters und „seine Absichten einzudringen".[18]) Schlegels „Hermann" gab ihm Anlaß, über die Anwendbarkeit des historischen Stoffes im Drama nachzusinnen.[19]) Molières Komödien beeinflußten seine Lustspielproduktion.[20]) Es entstanden auch, hauptsächlich durch das Theater angeregt, eine Menge von dramatischen Plänen und Entwürfen, „Riesen-Arbeiten", wie er sich Cornelie gegenüber brieflich ausdrückte.[21]) Sie mußten aber, „Belsazar", „Isabel", „Ruth", „Selima" und wie sie alle hießen, ihre Jugendsünden im Feuer büßen.[22]) Nur die „Mitschuldigen" und die „Laune des Verliebten" brachte Goethe nach Frankfurt mit.

Der Aufenthalt in der Vaterstadt bot in Bezug auf das Theater für Goethe nichts Neues.[23]) Dagegen führte die Straßburger Studienzeit eine wesentliche Änderung der Theateranschauungen Goethes herbei. Hier lernte er Jean Aufresne, den französischen Ekhof, kennen, dessen überlegtes, ruhiges und natürliches Spiel er bewunderte.[24])

Wenn Goethe in spätem Alter sagt, daß Aufresne es verstanden habe, in seinem Spiel Natur und Kunst ineinander aufgehen zu lassen, so bezeichnet er damit sein Ideal des Schauspielers, daß er am Weimarer Theater heranzubilden bestrebt war. Damals allerdings in Straßburg konnte er dieses Ideal noch nicht erfassen. Damals konnte nur das Natürliche, das Nichtkonventionelle in Aufresnes Spiel auf ihn Eindruck machen, nicht nur, weil es ihm neu war und weil er zum

ersten Male einen wirklich bedeutenden Schauspieler vor sich sah, sondern weil es seiner damaligen Kunstanschauung entsprach. Denn vergessen wir nicht: Goethe waren eben erst die Augen über Shakespeare aufgegangen, das Theater, wie in „Dichtung und Wahrheit" berichtet wird, stand im Mittelpunkt des Interesses der Straßburger Tischgesellschaft und die Parole lautete, Aristoteles gänzlich über Bord zu werfen und nur Shakespeare gelten zu lassen.[25])

Es ist kein Wunder, wenn unter solchen Eindrücken Goethe selbst bald alle Regelmäßigkeit über den Haufen warf, die französischen Trauerspiele „Parodieen von sich selbst" nannte und „Natur! Natur!" als allein maßgebendes Prinzip der Dichtkunst proklamierte.[26]) Sein titanischer Schaffensdrang, die Übermacht der Phantasie und des Gefühls, rangen zu heftig nach Ausdruck, als daß sie sich in eine traditionelle Form zwingen ließen. Und wie das bei einer solchen elementaren Produktionsweise leicht geschehen kann: der Dichter übersprang alle Formgrenzen, welche die Bühne dem Dramatiker stellt. Ja, die Bühne wurde sogar als etwas Nebensächliches betrachtet. Das geht aus dem „Götz" hervor, der ja nach dem bekannten Zeugnis der Frau Rat für die Bühne gar nicht gedacht war.[27]) Wie schnell Goethe aber wieder sich den Forderungen der Bühne anzupassen wußte, dafür ist der „Clavigo" ein guter Beweis. Es ist hier nicht der Ort, auf die Unterschiede der beiden erwähnten Dramen einzugehen, nur soviel sei erwähnt, daß Goethe in diesem Stück einen scharfen Bühnenblick offenbart hat.

Gerade der dritte und vierte Frankfurter Aufenthalt sind für die Entwickelung der Theateranschauungen Goethes von Bedeutung gewesen. In „Dichtung und Wahrheit" weist Goethe darauf hin, wie er „in Ermangelung einer vorzüglichen Bühne über das deutsche Theater zu denken nicht aufhörte, um zu erforschen, wie man auf demselben allenfalls tätig mitwirken könnte".[28]) Dabei entdeckte er, daß die Bühne noch nicht ganz vom Gottschedianismus losgerissen wäre, daß „Sittlichkeit und lange Weile" vorherrschten, und daß beim Publikum kein Sinn

für das „jeu d'esprit“ der Franzosen vorhanden wäre. Er fand auch den Erfolg einer Bühne, „mehr auf der Persönlichkeit der Schauspieler als auf dem Werte der Stücke“ beruhen.[29]) Eine Ansicht, an der Goethe noch 1789 festhielt: „Der beste Effekt ist“, schreibt er, „wenn es (das Werk) den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt und wenn dem Lieblingsgeschmack des Publikums geschmeichelt wird, ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringt.“[30]) Er fand weiter, daß jemand, der für die Bühne arbeiten wolle, „die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Flittern“ studieren müsse, daß er ferner bedenke „nichts anzulegen als was sich auf Brettern, zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand durch Puppen vor Kindern ausführen läßt“.[31]) Alle diese kleinen Erfahrungen, die eigentlich mehr den Dramatiker als den Dramaturgen betrafen, hatte Goethe bald Gelegenheit in Weimar beim dichterischen Schaffen für die Bühne sich zu Nutze zu machen. Hier erschloß sich aber für Goethe auch noch ein ganz neues Gebiet der Betätigung, das man mit Recht die Vorschule seiner künftigen dramaturgischen Stellung bezeichnen kann: sein Mitwirken am herzoglichen Liebhabertheater.

Weimar war, als Goethe erschien, ohne Bühne, denn die Seylersche Truppe, die zuletzt dort gespielt hatte, war nach dem Schloßbrand am 6. Mai 1774 nach Gotha gezogen. Das Interesse der Weimarer Hofgesellschaft für das Theater war jedoch groß. Goethe faßte daher bald den Entschluß, die Lücke, die durch den Abgang der Seylerschen Gesellschaft entstanden war, mit eigner Hand auszufüllen. Auf diese Weise entstand jenes „aristokratische Dilettantentheater“, wie Devrient es nennt,[32]) das, halb von Scherz, halb von Ernst getragen, dem Weimarer Theaterleben ein sonderbares Gepräge verlieh. Goethe wurde natürlich die Seele des ganzen Unternehmens. Er vereinigte Dichter, Dramaturg, Regisseur und Schauspieler in einer Person. Als Dichter und Komponisten sekundierten ihm Einsiedel, Seckendorf und die Herzogin Anna Amalie, als Schauspieler wirkten mit: Knebel in Deklamationsrollen, da

er über ein schönes Organ verfügte, Musäus und Einsiedel als Komiker, Corona Schröter als Tragödin und Tänzerin, die kleine verwachsene Göchhausen in karikierten Damenrollen; sogar der Herzog und Prinz Konstantin spielten zuweilen mit. Goethes bekanntes Gedicht auf Miedings Tod gibt uns ein anschauliches Bild von jenen Vorstellungen, die bald im Redoutengebäude an der Esplanade, bald auf den Höhen von Ettersburg, bald im Ilmtal bei Tiefurt stattfanden. Goethe, der schon hier am Liebhabertheater über eine monarchische Gewalt verfügte, bestimmte zumeist das Repertoire. Er versuchte dabei möglichst vielseitig zu sein und die mannigfaltigsten Arten der dramatischen Dichtung auf die Bühne zu bringen. So holte er „das leichte, tolle, scheckige Geschlecht" der Fastnachtspiele aus der Rumpelkammer der Vergessenheit hervor, indem er Hans Sachsens „Narrenschneiden" aufführte (1778).[33]) „Aus mythologischem Grab" wurde ein „Schattenvolk" hervorgezaubert: Seckendorfs Schattenspiel „Das Urteil des Midas" und „Minervens Geburt, Leben und Taten", wobei die Gestalten als Silhouetten hinter einem durchsichtigen weißen Vorhange sich bewegten. Die „Vögel" des Aristophanes wurden einstudiert und in wirklichen Federkostümen dargestellt. Französische, englische, italienische Stücke von Molière, Destouches, Cumberland, Gozzi u. a. kamen an die Reihe. Dazu gesellten sich Maskenzüge („Zug der Lappländer", „Aufzug des Winters", „Geist der Jugend" u. a.), Aufzüge mit dramatischem Element („Das Epiphaniasfest"), Stegreifkomödien, die sich einer großen Beliebtheit erfreuten und in denen Goethe besonders sein Extemporiertalent zeigen konnte. Auch mit eigenen Produktionen beteiligte er sich eifrig an dem Repertoire. Die Singspiele „Erwin und Elmire" (1776), „Lila" (1777), „Jeri und Bäteli" (1780), „Die Fischerin" (1782), die beiden kleinen Leipziger Lustspiele, „Die Laune des Verliebten" (1777) und die „Mitschuldigen", sowie die „Geschwister" (1776), der „Triumph der Empfindsamkeit" und das „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" (1778) fanden hier ihre Uraufführungen. Als Krone aller Unternehmungen ist jedoch die Aufführung der „Iphigenie"

am 6. April 1779 anzusehen, in der Corona Schröter die Iphigenie und Goethe den Orest spielte. Diese Darstellung zeigte, daß auch ein Dilettantentheater, sobald nur der nötige künstlerische Ernst vorhanden ist, sich zu einer ansehnlichen Höhe der Leistungen hinaufzuschwingen vermag. Es würde interessant sein festzustellen, in welcher Weise Goethe sein dramaturgisches Handwerk an dieser Bühne ausgeübt hat. Aber die spärlichen Nachrichten darüber und die wenigen Bekenntnisse, die aus jener Zeit im „Wilhelm Meister" Aufnahme fanden, sind leider ein zu kärgliches Material. Wir wissen nur, daß Goethe mit allem Ernst an seine Aufgabe herantrat, daß es ihn viele Mühe kostete, einigen Mitgliedern der Gesellschaft die nötigste schauspielerische Routine beizubringen. Ich brauche nur an jenen köstlichen Zwischenfall zu erinnern, der sich bei der Aufführung des „Eifersüchtigen Ehemannes" ereignete, als ein sächsischer Rittmeister an Einsiedels Stelle die Rolle eines Liebhabers spielte, stecken blieb und seine Worte immer wieder von vorn anfing. Goethe, der sich hinter den Kulissen befand, erteilte dem auf sein Stichwort wartenden Bertuch den Rat, hervorzubrechen und den Liebhaber niederzustoßen. Bertuch befolgte das auch; da aber alle seine Bemühungen nicht fruchteten, rief Goethe mit Stentorstimme hinter den Kulissen hervor: „Wenn er von vorn nicht fallen will, so stich ihn von hinten durch den Ranzen. Wir müssen ihn auf alle Fälle vom Halse schaffen." Da versetzte Bertuch dem Rittmeister einen solchen Stoß, daß dieser wirklich zu Falle kam. Alsbald erschienen von Goethe abgesandte Statisten, die den sich sträubenden Rittmeister forttrugen.[34]) Ich erwähne diesen kleinen Bericht nur, um zu zeigen, mit welchem unfertigen und talentlosen Schauspielerpersonal Goethe bei seinen Aufführungen zuweilen rechnen mußte. Daß diese Art des Theaterbetriebes für die Dauer ihn nicht befriedigen konnte, liegt auf der Hand. Er wurde, wie er in einem Briefe an Frau von Stein sich drastisch ausdrückte, schließlich müde „Großmeister der Affen" zu sein,[35]) umsomehr als sich 1784 eine Truppe fand, die, wenn sie auch nicht Hervorragendes leistete, immer-

hin vor der Hand den Ansprüchen des Publikums genügen konnte. Es war die Truppe Joseph Bellomos.

Für Goethes dramaturgische Entwicklung ist seine Tätigkeit am Liebhabertheater nicht ohne Einfluß geblieben. Er erwarb sich hier zum ersten Mal praktische Theaterkenntnisse, indem er die Anforderungen der szenischen Darstellung an Schauspieler und Regisseur kennen lernte und dabei Gelegenheit gewann, seine eignen Regie- und Schauspielerfähigkeiten zu erproben.

Drei wichtige Bekanntschaften fallen noch in die Zeit des Weimarer Liebhabertheaters, die ich nicht unerwähnt lassen möchte; es sind die drei bedeutendsten Schauspieler jener Zeit: Ekhof, Iffland und Schröder. Ekhof, der mit Seyler nach Gotha gezogen war, wurde an das Weimarer Liebhabertheater berufen, um durch sein Spiel und seine Regie der Aufführung des „Westindiers" von Cumberland ein eigenes, künstlerisches Gepräge zu geben. Ekhof spielte die Rolle des Stockwell, der Herzog den Flaherty und Goethe den Belcour.[36]) Goethe hatte hierbei nicht nur Gelegenheit, das Spiel Ekhofs zu bewundern, sondern auch manche anregende Bemerkung über theatralische Darstellung von ihm zu hören.[37]) In „Dichtung und Wahrheit" schildert er den betagten Vater der Schauspielkunst als eine „edle Persönlichkeit, die dem Schauspielerstand eine gewisse Würde mitteilte, deren er bisher entbehrte."[38]) In demselben Jahre, am 23. Dezember 1779, machte Goethe auch Ifflands Bekanntschaft. Iffland war damals allerdings noch ein junger Schauspieler, der sich erst auf den Anfangsstufen seiner Entwicklung befand. Trotzdem war Goethe von seiner Darstellung des Carlos im „Clavigo" so begeistert, daß er seinetwegen den „Cid" von Corneille bearbeiten wollte. „Mit soviel Wahrheit und Delikatesse" hatte er seit Ekhof niemand spielen sehen.[39]) Und nun erst Friedrich Ludwig Schröder! Am 15. August 1780 kam er mit Gotter nach Weimar. Ihn, den gefeierten Schauspieler und geschätzten Shakespearebearbeiter, wird Goethe mit besonderer Freude begrüßt haben. Schröder hatte damals schon einen neuen Theaterstil begründet und das

Hamburger Theater zu einer bedeutenden Bühne erhoben. Er hatte, wie Laube sagt, „die gespreizte französische Deklamation gestürzt und das natürliche Sprechen im höheren Drama eingeführt, das einfache maßvolle Charakterisieren, den ehrlichen Ausdruck für Ernst und Scherz.“ [40]) Es läßt sich wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß Schröder über seine Schauspielergrundsätze und Erfahrungen als Direktor Goethe manches Interessante mitgeteilt hat; wandte letzterer sich doch zehn Jahre später an ihn mit der Bitte um Ratschläge für die Einrichtung des Hoftheaters.[41])

Bellomos Vorstellungen begannen am 1. Januar 1785. Goethe besuchte sie zeitweilig und sah unter andern Stücken „Julius Cäsar“ in Dalbergs Bearbeitung, den „Kaufmann von Venedig“ in Eschenburgs Übersetzung und gewann dabei manchen Gedanken über Shakespeare.[42]) „Minna von Barnhelm“, Schillers Jugendwerke und der „Clavigo“ kamen auf die Szene, auch „Hamlet“ (in Schröders Bearbeitung), welcher Goethe zu tieferen Studien über dieses Drama anregte,[43]) die dann in „Wilhelm Meister“ eine weitere Ausgestaltung fanden. Aber das Theaterinteresse, das Goethe in früheren Jahren hatte, war nicht mehr vorhanden. Die Leistungen der Truppe befriedigten ihn außerdem nicht. Es kam sogar einmal vor, daß er während einer Vorstellung der „Entführung aus dem Serail“ von seinem Platze aufstand und das Theater verließ.[44]) Auch Knebel hatte die „mittelmäßigen und schlechten Vorstellungen“ satt bekommen.[45]) Dazu nahmen andere Interessen Goethe jetzt in Anspruch: einerseits der Staat, andrerseits die Naturwissenschaft. Vollends flaute seine Neigung für das Theater ab, als er aus Italien zurückgekehrt war. Jetzt sah er in dem Theater die „mechanischste aller Wissenschaften“ und wunderte sich darüber, daß der Herzog mit der Gründung eines Hoftheaters sich befassen wollte.[46]) Goethe hatte alle Hoffnungen, die er einst auf das Theater setzte, verloren. Beim Publikum fand er Oberflächlichkeit und Geschmacklosigkeit, im Repertoire „eine wohlsoutenierte Mittelmäßigkeit, aus der man allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte

wagt".[47]) „Was ich unter diesen Aspekten von ihrem Theater hoffe", schrieb er an Reichardt, „es mag dirigieren, wer will, können Sie denken."[48]) Unter solchen Umständen mußte Goethe es nicht gerade als willkommene Gabe begrüßen, daß der Herzog ihm die Leitung des Theaters am 17. Januar 1791 übertrug, nachdem verschiedene Verhandlungen mit andern Persönlichkeiten vorausgegangen waren und der Herzog zur Erkenntnis gelangt war, daß eine Persönlichkeit von Bedeutung an der Spitze des Theaters stehen müßte, damit „nicht schon bei der ersten Empfängnis der Embryo verunstaltet" würde.[49])

Es ist schon vielfach auf den Parallelismus zwischen Goethe und Wilhelm Meister hingewiesen worden, und mit vollem Recht. Denn es dürfte wohl kaum bezweifelt werden, daß in den Roman die Bekenntnisse eines Dramaturgen eingestreut sind, der über das Theater seinerzeit viel nachgedacht und einen tiefen Einblick in sein Wesen gewonnen hat. Goethes Absicht war ja auch ursprünglich, in diesem Roman das ganze Theaterwesen und nicht zum wenigsten eigne Erfahrungen vorzutragen. Darüber geben uns seine Briefe genügend Aufschluß.[50]) — Mit dem Eintritt in die Truppe Serlos begann Wilhelm Meisters eigentliche dramaturgische Laufbahn. Hier sollte er seine „theatralische Sendung" erfüllen, das deutsche Theater von Grund und Boden auf reformieren. Vielleicht brach gerade darum Goethe den Roman ab, weil er an dem Gelingen eines solchen Unternehmens zweifelte. Und nun wurde ihm selbst vom Herzog die Pflicht aufgebürdet, seine bisher gewonnenen Theaterkenntnisse praktisch zu verwerten und im Sinne Wilhelm Meisters eine Mission am deutschen Theater zu erfüllen!

Zweites Kapitel.

Goethe und das Repertoire.

1. Vorausbedingungen, Entwicklung und Charakteristik.

„Das Repertoire ist Grund und Boden und ernährender Inhalt des Theaterstaats. Ihn durch die Schauspieler ergiebig zu bearbeiten und zu verwerten, ist die erste und letzte Sorge des Dramaturgen." Laube.

In einer kleinen dramaturgischen Broschüre sagt August Klingemann, der Dramaturg müsse sowohl den Ansprüchen der Kunst als auch den Ansprüchen des Publikums Genüge leisten. Einerseits soll er ein höherer Kunstrichter sein, andrerseits muß er, „völlig eingeweiht in den herrschenden Geschmack des Publikums, genau bestimmen können, inwiefern darauf eine Einwirkung möglich ist, und wie es, ohne daß es den Schein hat, daß es beherrscht werden solle, geleitet werden könne".[51]) Es sind also zwei Faktoren, welche der Dramaturg bei der Bildung eines Repertoires zu berücksichtigen hat: das Publikum und die Literatur. Goethe war sich dieser doppelten Verpflichtung wohl bewußt. Darauf deuten folgende Worte aus seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater": „Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können: man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab. Was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigner Wille übrig bleibt." Goethe fügt aber noch hinzu:

„Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharret und die Gelegenheit zu nutzen weiß, sie in Ausübung zu setzen.“ [52]) Welche Maximen dabei bestimmend auf Goethes dramaturgische Tätigkeit einwirkten, darüber werde ich in folgendem zu reden haben. Vorher ist es jedoch notwendig, jene beiden Prämissen des Reportoires, Publikum und Literatur, näher ins Auge zu fassen.

E. T. A. Hoffmann nennt das Theaterpublikum einmal ein „tausendköpfiges, bizarres, chamäleonisches Ungeheuer“. [53]) Und nicht mit Unrecht, denn nirgens ist die Abhängigkeit von Laune, Parteigeist, Liebhaberei und anderen bösen Mächten so groß, wie gerade bei den Theaterbesuchern. Dies muß der Dramaturg in Betracht ziehen und darum seinem Publikum gewisse Konzessionen machen, wobei er aber nichts von seiner Selbständigkeit verlieren darf. Er muß sich stets seiner monarchischen Gewalt bewußt sein, soll allerdings dabei immer im Auge behalten, daß der Staat, den er regiert, keine absolute, sondern eine konstitutionelle Monarchie ist.

Niemals hat sich der Germane jener idealen Auffassung der Griechen genähert, das Theater als Heiligtum, als ein universales Bildungsinstitut anzusehen. Es ist nicht der heilige Ernst der Kunst, der die meisten in das Theater lockt, sondern lediglich die Schauluſt und das Vergnügen.

Die Ansicht, das Theater als ein Vergnügungsinstitut zu betrachten, war im deutschen Publikum des 18. Jahrhunderts allgemein verbreitet. Selbst in Weimar war es nicht anders, als Goethe die Direktion des Theaters übernahm. Der Geist der Liebhaberbühne, die ja, wie wir sahen, nur der Unterhaltung diente, lebte in dem dortigen Publikum noch fort. Darum behielt das Weimarer Theater anfangs auch vollständig den Charakter einer Privatbühne bei. Holtei nannte es einmal treffend ein „Familientheater“. [54])

So einseitig, wie Schreyvogel es tut, darf man freilich das Weimarer Publikum auch nicht beurteilen. [55]) Einen großen Vorzug hatte es: Vertrauen zu der Direktion. Goethes einzig-

artige Persönlichkeit übte eine gewisse Suggestion aus, und das Publikum folgte gehorsam seiner Direktive. Goethe war sich dieser seiner Machtstellung dem Publikum gegenüber vollkommen bewußt, denn an Kirms schrieb er: „Das Publikum will ein für allemal determiniert sein und findet sich bei aller lebhaften Opposition doch zuletzt in die Sachen.“[56]) Nun muß allerdings betont werden, daß an eine lebhafte Opposition seitens des Weimarer Publikums kaum zu denken war. Ein einziges Mal, wenn man nach den Annalen des dortigen Theaters urteilen soll, regte sich das Mißfallen des Publikums in lautem Lachen. Das geschah bei jener denkwürdigen Aufführung des Schlegelschen „Alarcos“. Wie sehr aber Goethe seine Leute im Zaum zu halten verstand, dafür spricht die Tatsache, daß die Lachlustigen verstummten, als seine Donnerstimme ihnen das Lachen verbot. Freilich außerhalb Weimar, z. B. in Lauchstädt, wo Goethe nicht persönlich eingreifen konnte, gab es häufiger Opposition, die besonders durch die Studenten veranlaßt wurde.

Goethes Bestreben richtete sich darauf, dem Publikum „Vielseitigkeit“ anzuerziehen. Der Zuschauer sollte einsehen lernen, daß nicht jedes Stück wie ein Rock anzusehen sei, der ihm „völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken, man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte“.[57]) Dieser dramaturgische Grundsatz ist für die gesamte Art und Weise der Repertoireführung Goethes von ausschlaggebender Bedeutung. Goethe will dem Recht des Individuums, für sich das zu fordern, was sein Bedürfnis verlangt, keinen Abbruch tun, d. h. er will den Geschmack jedes Einzelnen befriedigen, dem Anspruchsvollen eine höhere, dem minder Anspruchsvollen eine leichtere Kunst darbieten. Daß Goethe bei der Durchführung

dieses Programms von den Zuhörern mancherlei Schwierigkeiten bereitet wurden, dafür sprechen die verschiedenen satirischen Seitenhiebe, die er ihnen hin und wieder austeilte, z. B. im „Vorspiel auf dem Theater", in dem kleinen Gedichtchen „Das Parterre spricht" u. a.

Im Jahre 1826 konnte Goethe wohl zu Eckermann sagen: „Unsere Zeit ist nun an wahrhaft guten Stücken so reich, daß einem Kenner nichts Leichteres ist, als ein gutes Repertoire zu bilden." [58]) Fünfunddreißig Jahre vorher hätte er das nicht geäußert. Damals mußte er erst unter den wenigen deutschen guten Dramen eine Auslese treffen und bei anderen Völkern Umschau halten, um ein gutes Repertoire herzustellen. Will man die Schwierigkeit dieses Unternehmens erfassen, so muß man sich den Zustand der dramatischen Literatur zu Beginn der neunziger Jahre vergegenwärtigen. Ludwig Tieck mit seinem scharfen kritischen Urteil trifft den Charakter jener Literatur am besten, wenn er sagt: „Wurde das Große und echte Tragödie und Komödie auch nicht völlig vergessen, so war die Menge doch schon so an die nächste Wahrheit und dürre Verzerrung des Lebens gewöhnt, daß die Sehnsucht nach der Poesie fast erloschen schien." [59])

Drei Dramengattungen beherrschten vornehmlich die Bühne: Das Ritterstück, das bürgerliche Schauspiel und das Konversationsstück.

Das Ritterdrama hatte seinen Anfang mit dem „Götz" genommen.[60]) Joseph Marius Babo folgte im „Otto von Wittelsbach" ganz den Fußtapfen Goethes. Dieses Drama, das mit außerordentlicher Bühnenkenntnis geschrieben ist, hat sich noch lange bis ins 19. Jahrhundert auf der Bühne erhalten. Neben Babos Werk hatten die Ritterstücke von Törring, Soden, Spieß, Hagemann, Ziegler, Komarek u. a. einen guten Erfolg zu verzeichnen. Einzelne dieser Dramen erfreuten sich auch in Weimar einer großen Beliebtheit. So wurden z. B. unter Goethes Leitung Hagemanns „Otto der Schütz" 12mal, „Ludwig der Springer" 10mal, Spieß' noch von Tieck geschätzte „Klara von Hoheneichen" gleichfalls 10mal und Babos „Otto

von Wittelsbach" 5mal gegeben. Andere Stücke dieser Art, wie Zieglers „Mathilde Gräfin von Gießbach", Komareks „Ida" und Maiers „Sturm von Boxberg" gelangten nur einmal zur Aufführung. Alle diese Dramen reichten aber lange nicht an ihr geniales Vorbild heran. Dieselben Motive, nur verschieden variiert und übermäßig breit ausgesponnen, wiederholten sich beständig. — Wie Goethe selbst sich zu einem derartigen Ritterstück stellte, das erhellt aus den „Tag- und Jahresheften". Dort sagt er über die wenig glückliche Aufführung von Maiers „Sturm von Boxberg": „Indessen hatte man doch ein solches merkwürdiges Stück gesehen und sein Dasein wo nicht beurteilt doch empfunden."[61]) Und die Wirkung eines solchen Stückes auf das Publikum schildert er trefflich in „Wilhelm Meisters Lehrjahren".[62])

Noch mehr Verbreitung als das Ritterdrama fand das Familienschauspiel, das sich dann später eng dem „Sittengemälde" Ifflands anschloß. Gemmingen, Iffland und Schröder beherrschten hier das Repertoire. Gemmingen hatte in seinem Familienschauspiel „Der deutsche Hausvater" Diderots „Père de famille" germanisiert. Von ihm beeinflußt, bürgerte Iffland in den achtziger Jahren seine Sittengemälde und Rührstücke auf der Bühne ein. — In dem Vorbericht zu den „Jägern" sprach Iffland das Prinzip seines dramatischen Schaffens aus. Er wollte bürgerliche Verhältnisse dramatisch behandeln, meistenteils nach Auszügen von Akten, deren Mitteilungen er sich von verschiedenen Seiten erbat. Seine Absicht war dabei, dem Publikum zu zeigen „wie gute Menschen, durch Schwächen und Vorurteil sich das Leben verderben". Diese moralische Tendenz wurde meist in einem etwas aufdringlichen, predigtartigen und zugleich weichlichen Tone vorgetragen. Das behagte aber gerade dem Publikum und trug mit bei zu dem großen Erfolge, den Ifflands Stücke hatten. Aber noch über andere wirksamere Eigenschaften verfügten sie, so z. B. über eine richtige Wiedergabe der Wirklichkeit.[63]) Außerdem waren sie nach allen Regeln der damaligen Bühnentechnik gut gezimmerte Theaterstücke. — Auf ungefähr demselben Niveau wie Ifflands Stücke stehen

auch die Dramen Schröders, Arbeiten verschiedenen Umfangs, die allerdings größtenteils nach fremden, meist englischen Originalen verfertigt sind. Viele von ihnen fanden bei dem Publikum jener Tage lebhaften Anklang, wie „Das Porträt der Mutter", der „Fähndrich", der „Vetter in Lissabon", der „Ring" u. a.[64]) Schröder war einer von jenen Autoren, welche, nach Tiecks Ausspruch, ohne wahrhaft poetisch begeistert zu sein, den Beweis lieferten, daß sie, mit guter Kenntnis der Bühne und dramatischen Kunst ausgestattet, von edlem Geist und starkem Charakter gelenkt und vom Spiel des Theaters unterstützt, Werke hervorbrächten, die auch Kenner befriedigten.[65]) Ifflands und Schröders Stücke sind photographische Naturwirklichkeit aber nicht künstlerische Genremalerei. Der dichterische Geist fehlt ihnen vollständig. Alles wird, wie Goethe sich ausdrückt, nur von außen herein, nicht von innen heraus bewirkt.[66]) Aber sie waren, wie gesagt, gute Bühnenstücke ihrer Zeit.

Noch eine dritte Dramengattung begann Ende der achtziger Jahre sich auf der Bühne einzubürgern, nämlich das Konversationsstück, das August von Kotzebue besonders pflegte. Im Jahre 1789 hatte er seinen ersten Bühnenerfolg errungen. Durch die geschickte technische Behandlung dramatischer Stoffe, die Situationskomik seiner Stücke und die darin enthaltenen leicht aufführbaren Rollen gewann er sich schnell die Herrschaft der Bühne. Seine auffallende schriftstellerische Fruchtbarkeit ließ ihn bereits zu Anfang der neunziger Jahre eine Rolle im Repertoire spielen, bis er dann um die Wende des Jahrhunderts als Bühnenschriftsteller eine Machtstellung in Deutschland einnahm. Auch seinen Stücken fehlt der künstlerische Wert, aber die Bühnenwirksamkeit läßt sich ihnen nicht absprechen.

An die genannten Schriftsteller schloß sich nun noch eine ganze Reihe dramatischer Autoren an, die alle hier zu nennen zwecklos sein würde. Uber den geschickten Routinier kommen die meisten nicht hinaus.

Aus dem eben Gesagten geht hervor wie es um das Repertoire zu Beginn der neunziger Jahre bestellt war. Es

gab wohl gute Bühnenstücke, künstlerisch wertvolle Dramen fehlten aber fast ganz. Wohl existierten die Sturm- und Drangstücke Goethes und Schillers, die Dramen Shakespeares und Lessings: sie nahmen jedoch im Vergleich zu andern Stücken einen verschwindend kleinen Raum des Repertoires ein. Und Shakespeare hatte damals nur in Hamburg wirklich festen Boden gefaßt.

Dieses Material stand dem Dramaturgen Goethe zur Verfügung, als er die Leitung des Theaters übernahm.

In seiner Reform des Repertoires ging er „sehr piano zu Werke".[67]) Vieles mußte dabei anfangs bleiben wie es auch zu Bellomos Zeiten gewesen war. Es ist aber notwendig, hier den Dramaturgen Goethe genau von dem Theaterdirektor Goethe zu trennen. Der Dramaturg träumte damals von einer Nationalbühne klassischen Stils, für die er seine Dramen „Iphigenie" und „Tasso" geschrieben hatte,[68]) der Theaterdirektor hatte mit pekuniären Mißverhältnissen zu rechnen, die getilgt werden mußten, wenn das Theater bestehen sollte. Nirgends hat Goethe diesen Zwiespalt zwischen idealem Dramaturgentum und praktischem Direktorenamt in seiner Persönlichkeit anschaulicher zum Ausdruck gebracht, als in dem „Vorspiel auf dem Theater". Die beiden Seelen in seiner Brust finden hier beredten Ausdruck in den Worten des Direktors und Dichters: Auf der einen Seite der auf äußern Erfolg ausgehende Direktor, dem es sehr darum zu tun ist, die Kasse zu füllen, auf der andern Seite der nach idealen Zielen strebende, das Publikum verachtende und für die Nachwelt schaffende Dichter. Hier der Direktor, der die Schaulust der Menge befriedigen möchte und darum so viel als möglich Handlung verlangt und dem Dichter den Grundsatz zu befolgen rät:

Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen ist schwer.

Dort dagegen der Dichter, der die handwerksmäßige Arbeit mit Verachtung straft und das höchste Recht der Natur, das Menschenrecht, für sich in Anspruch nehmen will. Dieser

merkwürdige Gegensatz zwischen Idealismus und nüchternem Realismus in Goethes Theateranschauungen ist gerade in dem ersten Jahre seiner Direktion auffällig. Keinen geringen Einfluß auf die praktische Seite seiner Theaterleitung übte in dieser Beziehung der Herzog aus. Wenn Goethe die Erlaubnis zur Aufführung von Klingemanns minderwertigem Trauerspiel „Die Maske" erteilt und dabei den Wunsch ausspricht, „daß das Stück viel Geld einbringen möge, da Geld doch alles entschuldigen soll",[69]) so folgt er hierin nur den Intentionen des Herzogs. Denn Karl August selbst hatte die Ansicht ausgesprochen, das Theater „sei doch immer nur ein Haus, das den Zweck habe, Geld zu verdienen."[70]) Nun sagte sich Goethe allerdings, daß ein Theater, wenn es auf seine Kosten kommen und noch Geld erübrigen wollte, auch vortrefflich sein müßte.[71]) Zu einer vortrefflichen Bühne gehört aber viel Geld. Darum mußte er gerade zu Anfang seiner Tätigkeit bedacht sein, das pekuniäre Interesse in den Vordergrund zu stellen. Späterhin, als das Theater im Gange war, brauchte er es nicht mehr zu tun: das künstlerische dramaturgische Prinzip konnte mit den praktischen Bühnenforderungen immer mehr und mehr verschmolzen werden. Dieser allmähliche Prozeß zeigt sich deutlich an dem Repertoire, das seinem Charakter nach in drei verschiedene Perioden zerfällt.

Die erste dieser Epochen (1791—1798) erstreckt sich bis zu Schillers Einwirken, genauer ausgedrückt, bis zur Aufführung von „Wallensteins Lager". Ein bewußtes Stilprinzip fehlt in dieser Periode noch. Goethe hält sich an das Althergebrachte und greift selbst bühnenschriftstellerisch ein. Die zweite Periode (1798—1805) ist für die Gestaltung des Repertoires von besonderer Bedeutung. Hier ist Schillers Einfluß wichtig. Schillers und Goethes Reformbestrebungen gehen darauf hinaus, ein ideales Repertoire heranzubilden, das die besten Schöpfungen nicht nur der eigenen Nation, sondern auch fremder Völker enthalten soll. Es ist eine Epoche großer Bühnentaten, es ist aber auch noch eine Zeit des Tastens, Suchens, Experimentierens, insbesondere in der letzten Phase ihrer Entwicklung.

Mit Schillers Tode nimmt sie ihren Abschluß. In der letzten Periode (1805—1817) erfährt das Repertoire seine charakteristische Ausgestaltung: es erhält einen ausgeprägten Stil.

Ich erwähnte bereits, daß Goethe zu Beginn seiner Theaterleitung dieser nicht den nötigen künstlerischen Ernst entgegenbrachte, da sein Interesse andern Dingen zugewandt war. Daß eine solche oberflächliche Teilnahme an den Theatergeschäften vorderhand keine guten Früchte zeitigen konnte, und daß Goethe selbst dieses Treibens schließlich müde wurde, darf nicht wundernehmen. Jedenfalls trug er sich 1795 ernstlich mit der Absicht, dem Theater Valet zu sagen. Noch 1797 hoffte er, daß der Herzog ihm den Abschied geben und Schiller an seine Stelle setzen würde.[72]) Teilweise mag jener zerrüttete Zustand der dramatischen Literatur daran schuld gewesen sein. Denn gerade gegen Ende des Jahres 1795 klagte Goethe in einem Briefe an Schiller über die Einförmigkeit des Spielplanes: „Alles will schreiben und schreibt und wir leiden auf dem Theater die bitterste Not.“ [73])

Unter den damaligen Autoren bevorzugte Goethe Iffland am meisten. 1794, 1796 und 1797 wurden jährlich an mehr als dreißig Theaterabenden Stücke von Iffland gespielt.*) An Zahl der Aufführungen folgt Schröder nach Iffland. Kotzebue steht noch weit zurück, da er, wie gesagt, damals erst wenig Erfolgreiches geschrieben hatte. Von den klassischen Dichtern wurde Shakespeare am meisten kultiviert. Das Jahr 1792 brachte „Hamlet“ in Eschenburgs Übersetzung nur mit Streichung der letzten Szene auf die Bühne. Später fand Schröders Bearbeitung Eingang. Es folgte „Leben und Tod König Johanns“. Genast berichtet, daß dies das erste bedeutende Werk gewesen sei, welches Goethe selbst inszeniert habe.[74]) Christiane Neumann, Goethes „Euphrosyne“, welcher er ein besonderes Interesse entgegenbrachte, spielte, von ihm unterrichtet, den Artur und „tat wundervolle Wirkung.“[75]) Auch

*) Die Zahlen beziehen sich auf die dem Schlusse dieser Arbeit beigefügte Tabelle I, die (mit Berichtigung einiger Druckfehler) sich auf Burckhardts „Repertoire“ stützt.

„Heinrich IV" kam an die Reihe in einer Bearbeitung, die Goethe verfaßt haben soll.[76]) Im Jahre 1796 führte Goethe „Lear" auf der Bühne ein. Von Schillers Dramen wurden „Die Räuber", „Kabale und Liebe" und „Don Carlos" gegeben, aber nur selten. Dasselbe läßt sich von Lessings „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti" sagen. Ebenso waren Goethes Dramen sehr schwach in dem Repertoire vertreten. „Iphigenie" und „Tasso" auf die Bühne zu bringen, war vorläufig bei dem dafür nicht vorbereiteten Schauspielermaterial unmöglich. Der „Götz" bot zu viel szenische Schwierigkeiten und lag auch mit seinem Sturm- und Drangcharakter dem abgeklärten klassischen Goethe fern. „Stella" konnte leicht Anstoß erregen. Es blieben also von den größeren Dramen nur „Clavigo" und „Egmont". Dieser wurde auch 1796 bei Gelegenheit des Ifflandschen Gastspiels in Schillers Bearbeitung einstudiert. Dazu kamen allerdings noch zwei Stücke, die speziell für die Bühne geschrieben waren: der „Groß-Cophta" und der „Bürgergeneral".[77]) Beide Werke sind keine literarischen Großtaten, ja sie erfüllen kaum die Forderungen bühnenwirksamer Theaterstücke.

In den ersten Jahren seiner Direktion führte Goethe viele neue Stücke auf, darunter meist Lustspiele und Possen (vgl. Tab. I), die jedoch selten mehr als eine Vorstellung erlebten. Goethe tröstete sich in solchen Fällen damit, daß das Publikum wenigstens einige Neuigkeiten zu sehen bekommen hatte.[78]) Im großen und ganzen nahmen die Lustspielaufführungen mit jedem Jahre wesentlich ab. Dafür spricht folgende Statistik:

1791	13	Lustspielnovitäten (einschließlich Possen)
1792	14	„ „ „
1793	12	„ „ „
1794	10	„ „ „
1795	7	„ „ „
1796	3	„ „ „
1797	6	„ „ „

In den zwei letzten Jahren ist ein Überwiegen der Tragödie und des Schauspiels bemerkbar:

1796 . . . 12 Trauerspiele und Schauspiele
1797 . . . 8 „ „ „

Auf diese Weise traten das ernste und heitere Genre in ein gewisses Gleichgewicht. Obwohl Goethe das Repertoire dieser Jahre als recht ansehnlich bezeichnete,[79]) fühlte er doch die Notwendigkeit einer strengen Reform. In dieser Beziehung fand er in Schiller einen treuen Gehilfen.

Mit Recht datiert Laube die Bedeutung der Weimarer Bühne erst seit der Zeit, wo Schiller Goethes Mitarbeiter am Theater wurde.[80]) Goethes Plan, ihn schon im Winter 1797/98 an der künstlerischen Leitung des Theaters teilnehmen zu lassen,[81]) verwirklichte sich erst zwei Jahre später. Nichtsdestoweniger gewann Schiller schon jetzt einen großen Einfluß auf das Theater, nicht nur durch sein poetisches Schaffen, sondern auch durch seine brieflichen Ratschläge, die er Goethe hin und wieder gab. Er stand damals, wie Goethe sagt, gerade im Begriff „sich zu beschränken, dem Rohen, Übertriebenen, Gigantischen zu entsagen. Schon gelang ihm das wahrhaft Große und dessen natürlicher Ausdruck."[82]) Auch er hatte wie Goethe eine abgeklärte, dem Klassizismus sich nähernde Anschauung gewonnen. Daneben war Schiller auf dem Wege philosophischer Spekulation in der Schauspielkunst zu Ansichten gelangt, die auffallend den Plänen Goethes entsprachen.[83]) Über ihre beiderseitige Stellung am Theater gibt Goethe eine treffende Charakteristik. Er sagt in den „Tag- und Jahresheften", Schiller habe „dichtend und bestimmend", er „belehrend, übend und ausführend" mitgewirkt.[84]) Es ist also die Gestaltung des Repertoires in dieser Periode teilweise auch das Werk Schillers, insbesondere schon deshalb, weil die Dramen, welche er nun schrieb, den wertvollsten Bestandteil desselben bildeten. Mit „Wallensteins Lager" beginnt die Kette dieser neuen dramatischen Schöpfungen.

In dem Prolog zu „Wallensteins Lager" kündigte Schiller die neue Kunst an, die nun hinfort auf der Bühne herrschen sollte:

Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen; ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.[85])

Hier verwirklichte Schiller das, was er als Ziel einer Reform des Dramas in einem Briefe an Goethe ausgesprochen hatte, „durch Verdrängung der gemeinen Naturanschauung der Kunst Luft und Licht zu verschaffen.“[86]) „Mit der Aufführung des ‚Wallenstein‘ erzwang (nach Devrients Worten), „die ideale Entwicklungsperiode der Kunst ihre volle Berechtigung; unschätzbar war die Gunst der Verhältnisse, welche es möglich machten, das gewonnene Gebiet ohne Verzug auszudehnen und zu befestigen. Schiller war durch diesen Erfolg für seine noch übrigen Lebensjahre ganz und gar für das Theater gewonnen, und seine Werke schlossen sich in der Schule seiner lebendigen Erfahrungen immer enger an die Praxis der Schauspielkunst an. Goethe, erwärmt und fortgetrieben durch den Eifer seines großen Freundes, widmete sich von nun an der Bühne mit einem Wetteifer, der ihm, selbst nach Schillers Tode, die Ausdauer in dieser Tätigkeit zu einem Ehrenpunkte vor Deutschland machte.“[87])

Goethes Bestreben ging von nun an darauf hinaus, das Repertoire in einer idealen Weise weiter zu gestalten. Schiller lieferte zu diesem Zwecke in jedem Jahre ein neues Drama. Seine Werke allein konnten natürlich noch nicht das Repertoire ausfüllen. Es mußten darum auch gute ältere deutsche Stücke und die Dramen fremder Völker Berücksichtigung finden. Schiller war es, der diesen Plan anregte und auch zuerst in Ausführung brachte.[88]) Er wollte mit Klopstocks Bardiet „Hermanns Schlacht“ beginnen, sah aber sofort, daß ein Versuch, dieses Stück durch eine Bearbeitung für die Bühne zu gewinnen, scheitern müßte. Von Lessings Dramen wurden „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Nathan“, letzterer in Schillers Bearbeitung, dem Repertoire einverleibt. Auch Goethes „Egmont“ wurde, wie erwähnt, von Schiller für die Bühne eingerichtet. Ebenso mußte sich Goethes „Iphigenie“ einige Streichungen gefallen lassen. Schiller sorgte ferner dafür, daß

„Stella“ auf die Bühne kam. Auch den „Götz von Berlichingen“ sollte er bühnenmäßig einrichten. Er konnte sich aber nicht dazu entschließen, und so mußte Goethe selbst später die Arbeit übernehmen, wobei Schiller ihm mit Rat und Tat zur Seite stand.[89]) Mit den genannten Dramen war aber auch das Bedeutende der damaligen deutschen dramatischen Literatur erschöpft. Es kam nun die ausländische Literatur in Frage, in erster Linie die englische, und zwar Shakespeare, der, wie wir bereits wissen, im Repertoire mit einigen Dramen Aufnahme gefunden hatte. Jetzt begann man auch einige andere seiner Werke aufzuführen. Schiller bearbeitete den „Macbeth“, Goethe inszenierte „Julius Cäsar“, Heinrich Voß richtete „Othello“ für die Bühne ein, und als verspätete Nachzügler wurden dann schließlich „Romeo und Julia“ in Goethes Bearbeitung und „Der Kaufmann von Venedig“ dem Repertoire einverleibt. Ebenso fanden einige Dramen aus der französischen Literatur in neuer Übersetzung und Einrichtung Eingang auf die Weimarer Bühne. So entstanden Goethes „Mahomet“ und „Tancred“ und Schillers „Phädra“. Außerdem kamen noch Racines „Mithridat“ und Corneilles „Cid“ und „Rodogüne“ zur Aufführung.

Immer ausgeprägter wurde der klassische Stil des Repertoires. Seltsamerweise kam diese Förderung teilweise auch von der Seite zweier Romantiker, der Brüder Schlegel. In ihren Stücken „Jon“ und „Alarcos“ erschien die antike Tragödie in romantischem Gewande. Schiller nannte den „Alarcos“ deswegen ein „seltsames Amalgam des Antiken und Neuestmodernen“.[90]) Goethe reihte diese beiden Stücke dem Repertoire ein und hoffte, sie würden anregend wirken. Gern hätte er es gesehen, wenn bei dem „Jon“ irgendein kompetenter Kritiker Gelegenheit genommen hätte, das antike Drama mit dem modernen zu vergleichen.[91]) Natürlich sollte dabei die Antike als Muster und ideales Vorbild hingestellt werden. Er selbst und Schiller näherten sich ja in ihren Dramen immer mehr dem Klassizismus. In der „Braut von Messina“ machte Schiller sogar im Wettstreit mit den alten Tragikern den Versuch einer

Tragödie in strenger Form, indem er nicht nur äußerlich die Schicksalsidee und den Chor des antiken Dramas übernahm, sondern auch innerlich die edle Einfalt der griechischen Tragödie nachzuahmen suchte. Obgleich die „Braut von Messina" auf Schiller den Eindruck einer wahren Tragödie machte, und obgleich Goethe glaubte, durch diese Vorstellung die Bühne zu etwas Höherem geweiht zu haben, so sahen beide Dichter doch ein, daß sich aus solchen klassizistischen Dramen kein Repertoire eines deutschen Theaters bilden lasse. Dafür spricht auch der Umstand, daß Schiller in seinem nächsten Drama „Wilhelm Tell" ein Stück für das Publikum schrieb, welches Herz und Sinne interessieren sollte, kurzum, daß er wieder mehr zu Shakespeare hinneigte. Auch Goethes „Götz"-Bearbeitung deutet darauf hin.

Werfen wir einen Blick auf das Repertoire dieser zweiten Epoche der dramaturgischen Tätigkeit Goethes, so gewahren wir vor allen Dingen, daß Schillers Dramen dominieren (s. Tabelle I). 1799 nahmen sie z. B. bei 124 Spieltagen 24 Abende für sich in Anspruch, während das vorhergehende Jahr nur 5 aufzuweisen hatte. 1803 stieg die Zahl sogar auf 37. Auch Goethes und Lessings Dramen wurden häufiger aufgeführt. Goethe, der in den Jahren 1797 und 1798 kein einziges Mal mit einem Drama auf der Bühne vertreten war, hatte 1805 19 Abende zu verzeichnen. Wesentlich sank dagegen die Zahl bei Ifflands und Schröders Stücken. Ifflands Dramen, die noch 1796 und 1797 den Hauptbestandteil des Repertoires bildeten, kamen 1805 nur noch 8mal auf die Bühne. Auch Schröders Stücke erfreuten sich nicht mehr des früheren Beifalls, obgleich sie sich, im Verhältnis zur vorigen Periode, besser als Ifflands Stücke auf dem Repertoire hielten. Die größte Aufführungszahl hatte jedenfalls Kotzebue zu verzeichnen. Man sollte glauben, daß Goethe lediglich vom Standpunkt des Theaterdirektors Kotzebues Dramen Interesse entgegenbrachte, weil sie das Publikum in das Theater zogen und die Kasse füllten. Das war es aber nicht allein. Er erkannte ihnen auch einen gewissen literarischen Wert zu. Im „Ver-

bannten Amor" wollte Goethe sogar Züge eines Genies sehen. Die „Corsen" und die „Beiden Klingsberg" schätzte er als außerordentlich gelungene Arbeiten. Auch die beiden Einrichtungen Kotzebuescher Stücke, die er noch kurz vor seinem Abgang vom Theater unternahm, bekunden sein Interesse für diesen Autor. Goethe tadelt an Kotzebue nur, daß er sich nicht innerhalb der ihm von der Natur angewiesenen Grenzen halte, sondern sich in tausend Dinge hineinmische, von denen er nichts verstehe.*) Trotzdem galt Kotzebue als ein Magnet, dessen Anziehungskraft auf das Publikum bei weitem eine stärkere Wirkung ausübte als die Goethes, Schillers und Lessings zusammen. Lange beherrschte er „seine Zeit, weil er ihr in aller gemächlichen Schwächlichkeit und im Heucheln nachgab, ja, sie erst recht in beiden unterrichtete".[93])

Auch auf dem Gebiete der Komödie suchte Goethe das Repertoire zu vervollkommnen, denn nirgends war der literarische Dilettantismus mehr verbreitet als gerade in dieser Dichtungsart. Die besten Lustspiele, die damals vorhanden waren, hat er dem Repertoire einverleibt und, um den Tiefstand der deutschen Komödie zu heben, ein Preisausschreiben veranstaltet. Von den dreizehn eingesandten Stücken konnte jedoch keinem einzigen der Preis zuerkannt werden, obwohl sich sogar Tieck und Brentano an der Konkurrenz beteiligt hatten.[94]) Schiller schrieb über das schlechte Resultat des Preisausschreibens ganz resigniert an Körner: „So steht es jetzt um die dramatische Kunst in Deutschland."[95]) Schiller suchte auch hier das Repertoire zu bereichern, indem er Picards „Neffe als Onkel" und „Parasit" übersetzte. Von Molière fanden Aufnahme „L'Avare" und „Le Médeciu malgré lui", daneben aus dem

*) In den „Invektiven" hat Goethe diese Kotzebuesche Habsucht, überall dort Lorbeer zu pflücken, wo andere schon gepflückt haben, sehr gut verspottet. Es heißt dort:

Natur gab dir so schöne Gaben,
Als tausend andre Menschen nicht haben;
Sie versagte dir aber den schönsten Gewinnst
Zu schätzen mit Freude fremdes Verdienst.[92])

Italienischen Gozzis und Goldonis Komödien. Sonderbarerweise hat Goethe Shakespeares Lustspiele ganz außer acht gelassen, obwohl er mit dem Gedanken umging, die „Lustigen Weiber" in Vossens Übertragung aufführen zu lassen.[96])

Noch einige merkwürdige Aufführungen aus dieser Entwicklungsperiode des Theaters dürfen nicht unerwähnt bleiben. Sie sind als Versuche zu betrachten, die Goethe mit der Absicht unternahm, das Publikum mit etwas Neuem bekannt zu machen, oder die Schauspieler daran zu schulen. Wenn er z. B. das antike Maskenspiel in „Paläophron und Neoterpe" und in den „Adelphi" des Terenz wieder aufleben ließ, so wollte er dadurch das Publikum mit einer eigenartigen dramatischen Erscheinung bekannt machen, Mannigfaltigkeit in die Vorstellungen bringen und den Schauspielern zur Ausbildung gewisser Fertigkeiten Anlaß geben.[97]) Und wenn Goethe dem französischen klassischen Drama soviel Interesse entgegenbrachte, so geschah dies vornehmlich, um das rhythmische Gefühl der Schauspieler zu schulen. Hauptsächlich auf diese Absicht sind auch die Aufführungen des „Alarcos" und „Ion" zurückzuführen. Goethe schrieb in bezug auf den „Alarcos" an Schiller: „Über den ‚Alarcos' bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen alles wagen, weil am Gelingen oder nicht Gelingen nach außen gar nichts liegt. Was wir dabei gewinnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Silbenmassen sprechen lassen und sprechen hören."[98])

Schillers Tod war ein schwerer Verlust für die Weimarer Bühne. Er raubte Goethe einen großen Teil seines Theaterinteresses. „Ohne weitern Anteil", sagt er in den „Tag- und Jahresheften", sei er „den laufenden Geschäften zur Seite" gegangen und habe sich eher von ihnen leiten lassen, anstatt sie zu leiten.[99]) Nun war das Repertoire, als Schiller starb, allerdings schon recht reichhaltig. Es wies die hervorragendsten Dramen der Weltliteratur und das Beste der zeitgenössischen Schriftsteller fehlt. Eigentlich fehlte nur noch die spanische Tragödie. Aber auch diese sollte nun auf die Bühne kommen.

Auf Calderon, ihren Hauptvertreter, war Goethe durch Schlegels Überſetzung des „Spaniſchen Theaters“ ſchon im Jahre 1803 aufmerkſam geworden. Wie aus einem angefangenen Brief an A. W. Schlegel hervorgeht, ſchrieb er: „Stünde nur nicht gar zu viel entgegen, ſo brächte ich die ‚Anbetung zum Kreuz‘ aufs Theater. — Das mittlere Stück (‚Über allen Zauber Liebe‘) läßt ſich vielleicht am erſten produzieren, das letztere (‚Die Schärpe und die Blumen‘) liegt auch zu ſehr außerhalb des Faſſungskreiſes deutſcher Zuhörer.“[100]) Viele Jahre vergingen ſeitdem, bis Goethe Calderon auf die Bühne brachte. Noch 1808 war er unſchlüſſig, obgleich er an Heinrich von Kleiſt ſchrieb: „Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fäſſer geſchichtet, mit Calderons Stücken mutatis mutandis der gebildeten und ungebildeten Maſſe das höchſte Vergnügen zu machen.“[101]) Jedoch erſt am 30. Januar 1811 wurde der „Standhafte Prinz“ in Schlegels Überſetzung mit gutem Erfolg aufgeführt.[102]) Ein Jahr darauf kam „Das Leben ein Traum“ (30. März) in der Bearbeitung von Einſiedel und Riemer auf die Bühne, und 1815 wurde „Die große Zenobia“ in der Bearbeitung von Einſiedel und Gries aufgeführt. Calderon galt den Romantikern, allerdings nicht allen, als dramatiſches Vorbild. Die Schlegel vergötterten ihn, Tieck dagegen verhielt ſich Calderon gegenüber ſehr kühl. Er glaubte, daß Calderon dem deutſchen Drama weit ſchlimmere Gallizismen als ſie vor Leſſing exiſtierten zuführen würde. Außerdem ſah er deſſen verderblichen Einfluß in der Schickſalstragödie.[103]) Was in Calderons Dramen einen ſo großen Reiz auf das Publikum ausübte, war das Religiöſe, das Legendariſche. Die Verehrung des Dichters ſteigerte ſich ſo hoch, daß man ihn und Shakeſpeare Zwillingsbrüder nannte. — Goethe wußte ganz genau, was er von Calderon zu halten hatte. Obgleich er ihn ſehr hoch ſtellte und beſonders ſeinen „Standhaften Prinzen“ „für höchſt vortrefflich“ hielt,[104]) ſo war er doch weit davon entfernt, ihn Shakeſpeare gleichzuſtellen. Noch in ſpätern Jahren äußerte er ſich darüber: „Eine völlige Gleichſtellung mit dem ſpaniſchen Theater kann ich

nirgends billigen. Der herrliche Calderon hat so viel Conventionelles, daß einem redlichen Beobachter schwer wird, das große Talent des Dichters durch die Theateretikette durch zu erkennen. Und bringt man so etwas irgendeinem Publikum, so setzt man bei demselben immer guten Willen voraus, daß es geneigt sei, auch das Weltfremde zuzugeben, sich an ausländischem Sinn, Ton und Rhythmus zu ergötzen und aus dem, was ihm eigentlich gemäß ist, eine Zeitlang herauszugehen." [105])

Auch der damals aufkommenden Schicksalstragödie stattete die Weimarer Bühne ihren Tribut ab. Als namhaftester Vertreter dieser Dichtungsart kann wohl der Königsberger Zacharias Werner gelten. Goethe brachte diesem krankhaften Sonderling anfangs kein Interesse entgegen. Seine „Söhne des Tals" und der „Martin Luther" mißfielen ihm sogar sehr.[106]) Erst die persönliche Bekanntschaft mit Werner milderte das Urteil Goethes.[107]) Am 30. Januar 1808 wurde sein Trauerspiel „Wanda, Königin der Sarmaten" in Weimar aufgeführt.[108]) Goethe soll das Stück mit großem Fleiß in Szene gesetzt haben.[109]) Über die Aufführung schreibt er an Meyer: „Unsere Dekorateurs und Theatermeister zeigten, was sie vermochten. Die Rezitation des sehr abwechselnden Versmaßes gelang über alle Erwartung. Das Stück wird sich, seinen äußern Forderungen nach, wohl auf allen Theatern geben lassen. Es verlangt kaum so viel Anstalten als „Die Jungfrau von Orleans". Die innern Forderungen sind desto schwerer zu erfüllen. Die Fabel ist zwar plan, die Situation natürlich und deutlich, aber die Ausführung unendlich zart und an manchen Stellen ins Geheimnisreiche sich verbergend." [110]) Trotzdem sah Goethe die Aufführung als einen dummen Streich an, den er begangen hatte.[111]) Am 24. Februar 1810 brachte er Werners bekannteste Tragödie, den „Vierundzwanzigsten Februar", ebenfalls in äußerst sorgfältiger Inszenierung auf die Bühne.[112]) Goethe konnte die Aufführung dieses grausigen Dramas nicht gut ablehnen, da er Werner zur Arbeit des Stückes selbst angespornt hatte. Anfangs sollte es nur vor einer auserwählten Gesellschaft gespielt werden, schließlich wurde es aber doch öffentlich gegeben.

Wieland machte Goethe wegen der Aufnahme dieses Stückes die bittersten Vorwürfe, worauf Goethe geantwortet haben soll: „Sie haben wohl recht, aber man trinkt ja nicht immer Wein, man trinkt auch einmal Branntwein.“ Nach Genasts Bericht muß der Eindruck des Stückes auf das Publikum sehr groß gewesen sein.[113]) Goethe schrieb über die Aufführung in den „Tag- und Jahresheften“: „‚Der vierundzwanzigste Februar‘ von Werner, an seinem Tage aufgeführt, war vollends ein Triumph vollkommener Darstellung. Das Schreckliche des Stoffs verschwand vor der Reinheit und Sicherheit der Ausführung, dem aufmerksamsten Kenner blieb nichts zu wünschen übrig.“[114]) Körners diesem Drama nahe verwandtes Stück „Die Sühne“ scheint aber bei seiner Aufführung am 13. Mai 1812 mehr Sensation erregt zu haben.[115]) — Eng an Werners Schicksalstragödie schließt sich Adolf Müllners „Schuld“ an. Dieser Dichter fand bei Goethe keinen Anklang. Nur auf Zureden Riemers, Wolffs und Genasts entschloß er sich „Die Schuld“ auf die Bühne zu bringen. Die Aufführung fand am 31. Januar 1814 statt und erntete viel Beifall.[116]) „Ein solches Stück“, sagt Goethe, „man denke übrigens davon wie man wolle, bringt der Bühne den großen Vorteil, daß jedes Mitglied sich zusammennehmen, sein Möglichstes tun muß, um seiner Rolle nur einigermaßen gemäß zu erscheinen.“[117]) Das Drama wurde noch viermal während Goethes Direktion wiederholt. Von den übrigen Stücken Müllners fanden nur noch einige Lustspiele Aufnahme: „Der Blitz“, „Die großen Kinder“ und „Die Vertrauten“.

Goethe blieb als umsichtiger und rühriger Dramaturg durchaus nicht bei diesen beiden zeitgenössischen Dramatikern stehen. Er glaubte aus Fouqués, Arnims, Brentanos und anderer Schriftsteller Dramen einigen Vorteil ziehen zu können und sie durch Bearbeitung bühnengerecht zu machen. Bald sah er jedoch ein, daß dieses Unternehmen undurchführbar sei.[118]) In Bezug darauf schreibt er einmal an Zelter: „Deswegen bringen mich auch ein halb Dutzend jüngere poetische Talente zur Verzweiflung, die bei außerordentlichen Naturanlagen

schwerlich viel machen werden, was mich erfreuen kann. Werner, Öhlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treiben's immerfort, aber alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestalt die Spezifikation, damit jedes ein besonderes Bedeutendes werde, sei und bleibe. Es ist keine Kunst, sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen, etwas muß immer daraus entstehen, wie aus dem verschütteten Samen Vulkans ein wundersamer Schlangenbube entsprang."[119])

Noch zwei Dramatiker, die in dieser Periode auf der Weimarer Bühne aufgeführt wurden, sind zu erwähnen, nämlich: Heinrich von Kleist und Theodor Körner. Kleist hatte sich, ehe sein „Zerbrochener Krug" auf die Weimarer Bühne kam, schon als Dramatiker hervorgetan. „Die Familie Schroffenstein" und „Amphitryon" waren bereits gedruckt erschienen, „Penthesilea" kam 1808 heraus und „Käthchen von Heilbronn" lag auch bereits in der ersten Fassung fertig vor. Goethe konnte sich für keines dieser Dramen erwärmen. Vom „Amphitryon" sagte er, das Stück verwirre das Gefühl,[120]) und mit der „Penthesilea" konnte er sich gar nicht befreunden. „Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht", schreibt er an den Verfasser, „und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden."[121]) Am „Käthchen von Heilbronn" setzte Goethe die „nordische Schärfe des Hypochonders" aus. Einem gereiften Verstande sei es unmöglich, sagte er, „in die Gewaltsamkeit solcher Motive wie er sich ihrer als Dichter bediene mit Vergnügen einzugehen."[122]) Ziemlich kühl stand Goethe auch Kleists meisterhaftem Lustspiel „Der zerbrochene Krug" gegenüber. Er fand es wohl geistreich und humoristisch, doch vermißte er an dem Stück die rasch durchgeführte Handlung.[123]) „Könnte der Verfasser", schrieb Goethe an Adam Heinrich Müller, „mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich

entfalten lassen wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk sein."[124]) Trotz dieser Ausstellungen wurde „Der zerbrochene Krug" doch am 2. März 1808 aufgeführt, erfuhr aber eine vollständige Ablehnung. Der Grund dieses Mißerfolges lag wohl hauptsächlich darin, daß Goethe das Stück in drei Akte geteilt hatte.[125]) Kleist rächte sich nachher bitter für diesen Eingriff durch einige boshafte Epigramme in der Zeitschrift „Phöbus", welche allerdings die Beziehungen zwischen beiden Dichtern für immer vernichteten. — Ganz anders gestaltete sich Goethes Verhältnis zu dem viel weniger bedeutenden Theodor Körner. Vielleicht war es die Freundschaft Schillers zu dem Vater des Dichters, vielleicht auch gar das „Schillerhafte" in Körners Dramen, was Goethe bewog, diesem jungen Autor ein besonderes Wohlwollen entgegen zu bringen. Als Epigonen Schillers (wie Goethe selbst Körner nannte)[126]) mußte er ihn willkommen heißen. „Diese Stücke",[127]) schreibt er an Körners Vater, „waren mir besonders in dem gegenwärtigen Augenblicke höchst erwünscht. Denn nachdem wir ein herrliches Stück von Calderon, ‚Das Leben ein Traum' glücklich aufgeführt, so waren wir im Begriff auf den Sandbänken der neuesten dramatischen Literatur zu stranden. Durch diese freundliche Beihilfe sind wir aber auch fürs Frühjahr flott."[128]) Goethe lobte, daß Körner in seinen Stücken die Gegenstände so behandelte, „als wenn sie in der moralischen und ästhetischen Welt abgeschlossen wären, ohne mit der politischen in Verbindung zu stehen." Es gefiel ihm auch, daß Körner kleinere Stücke schrieb und Gegenstände wählte, die nur wenige Personen erforderten.[129]) Außer der „Sühne", die wie oben berichtet, große Sensation erregte, kamen auch noch „Toni" und einige Lustspiele an die Reihe, unter denen „Die Braut" besonderen Beifall fand.[130]) „Zriny", gegen den Goethe anfangs in politischer und szenischer Hinsicht Bedenken hatte,[131]) wurde erst am 12. Oktober 1816 aufgeführt. Im ganzen brachte Goethe vom 4. Mai 1812 bis zum 12. Oktober 1816 acht Dramen von Körner auf die Bühne, die alle zusammen

50 Aufführungen erlebten. Für einen jungen Dramatiker war das in so kurzer Zeit eine verhältnismäßig große Zahl.

Zwei Unternehmen sind in dieser letzten Periode noch von Interesse: die „Tasso"-Aufführung am 16. Februar 1807 und der Plan einer „Faust"-Bearbeitung. Goethe selbst hatte die „Tasso"-Aufführung nicht veranlaßt: er konnte, wie er in den „Tag- und Jahresheften" mitteilt, trotzdem er das Werk mit seinen Schauspielern las und studierte, sich nicht dazu entschließen, dieses feinsinnige Seelendrama auf die Bühne zu bringen.[132]) Es wurde hinter seinem Rücken einstudiert und ihm zur Überraschung aufgeführt. Martersteig behauptet, Wolffs Ehrgeiz habe die Vorstellung veranlaßt.[133]) Wolff tat sich auch besonders in der Rolle des Tasso hervor. Abeken nannte seine Darstellung das Vollkommenste, was er auf der Bühne je gesehen hatte.[134]) Nach der Vorstellung soll Goethe auf die Bühne gekommen sein und gesagt haben: „Nun sind wir da angekommen, wohin ich Euch haben wollte: Natur und Kunst sind jetzt auf das engste miteinander verbunden."[135]) Der „Tasso" wurde in demselben Jahre noch 7 mal und im ganzen während Goethes Direktion 14 mal aufgeführt. Der Beifall, den er fand, kann uns als wertvolles Argument für die künstlerische Bildung des Weimarer Publikums dienen. Er zeigt uns wie Goethes pädagogisches Prinzip, das Publikum ästhetisch heranzubilden, in dieser Schlußepoche seiner dramaturgischen Tätigkeit glänzende Resultate zeitigte. — Ein interessantes und literarhistorisch denkwürdiges Unternehmen wäre es gewesen, wenn Goethe die 1815 geplante „Faust"-Aufführung ins Werk gesetzt hätte. Es blieb jedoch beim Plan. In Bezug darauf schrieb er an den Grafen von Brühl: „An ‚Faust' wird schon seit einigen Jahren probiert, es hat aber noch nicht gelingen wollen. Er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab. Man müßte vieles aufopfern, das aber auf andere Weise zu ersetzen, dazu hat Geist und Humor nicht hinreichen wollen."[136]) Damit war für Goethe die Bühnenfrage des „Faust" erledigt, und eine Aufführung hinausgeschoben.

Zu dem Repertoire des Weimarer Theaters gehören auch die verschiedenen Festspiele, Prologe, Epiloge und Theaterreden, die Goethe zu mancherlei Gelegenheit gedichtet hat. Sie sind insofern bezeichnend, weil gerade durch sie der intime Charakter des Weimarer Theaters recht zum Ausdruck kommt. Oft wurde auf Begebenheiten, die sich in der Umgebung zutrugen, oder Erscheinungen in der großen Welt, die eine heilsame Wirkung ausübten, z. B. den Friedensschluß, in ihnen hingewiesen. Zuweilen sprach Goethe auch darin das Programm aus, das er in der Folgezeit mit seinen Schauspielern und im Repertoire durchzuführen plante, wie in dem „Prolog zu der Eröffnung des Weimarischen Theaters 1791." Oder er hielt Revue über das Repertoire und die Errungenschaften der Schauspielkunst, z. B. in den beiden Festspielen „Was wir bringen" (Lauchstädt 1802 und Halle 1814). Es würde zu weit und zu Wiederholungen führen, wollte ich mich hier auf die Einzelheiten einlassen und alle die Stellen hervorheben, die in irgend einer Beziehung zum Repertoire und der Schauspielkunst stehen. Ich beschränke mich darum auf diese kurze Andeutung.

Werfen wir noch einmal den Blick auf das Gesamtrepertoire und ziehen wir die bereits erwähnte Tabelle sowie einige Angaben aus Burkhardts „Repertoire" zu Rate, so ergeben sich folgende Resultate. Von 4136 Spieltagen, die das Weimarer Theater unter Goethes Leitung hatte, fallen 2797 auf das Schauspiel und 255 auf gemischtes Programm. Das sind durchschnittlich jährlich 159 Spieltage, von denen 107 (67%) auf das gesprochene Drama, 42 (27%) auf Oper, Operette und Gesang und 10 (6%) auf gemischtes Programm kommen. Wir sehen also, daß das Drama mehr als $^2/_3$ des Repertoires behauptete. — Im Laufe seiner dramaturgischen Tätigkeit führte Goethe im Ganzen 456 Stücke auf (Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel inbegriffen), unter denen 393 Neuheiten und 17 bedeutende Dramen aus Bellomos Repertoire waren, die in neuer Einstudierung oder neuer Bearbeitung wieder zum Vorschein kamen. Die Zahl der jährlichen Neuheiten ist ganz ver-

schieden. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß gerade die Anfangsjahre von Goethes Theaterleitung viele Erstaufführungen zu verzeichnen haben. In späteren Jahren wird diese Zahl geringer, im Jahre 1801 beträgt sie z. B. nur acht. Durchschnittlich kann man auf jedes Jahr 14 bis 16 neue Stücke rechnen. Es würden infolgedessen 7 bis 8 Aufführungen auf ein Werk kommen. Das wäre für eine kleine Stadt wie Weimar eine ungewöhnlich große Zahl. Wir müssen aber berücksichtigen, daß das Weimarer Ensemble auch vielfach auswärts spielte, in Lauchstädt, Erfurt, Rudolstadt, Leipzig, Halle, und daß daher eine beträchtliche Anzahl Vorstellungen auf diese Städte fällt. Außerdem ist zu bemerken, daß 77 Stücke nur eine einmalige Aufführung erlebten. Dafür gab es auch wieder Stücke, die fast in jedem Jahre auf dem Repertoire standen und im ganzen 30 mal und darüber aufgeführt wurden. Das sind folgende Dramen:

(Schiller)	„Wallensteins Lager"	52 mal
„	„Don Carlos"	47 „
(Iffland)	„Die Hagestolzen"	40 „
(Schiller)	„Wallenstein"	38 „
„	„Maria Stuart"	36 „
(Beck)	„Die Schachmaschine"	36 „
(Iffland)	„Die Jäger"	35 „
(Jünger)	„Eveline" oder „Er mischt sich in alles" .	35 „
(Kotzebue)	„Der Wildfang"	34 „
„	„Die beiden Klingsberg"	31 „
(Goethe)	„Die Geschwister"	31 „
(Schröder)	„Stille Wasser sind tief"	30 „
	12 Stücke zusammen	445 mal

An erster Stelle stehen also, was die Zahl der Aufführungen anbetrifft, Schillers Dramen. Sie übten die nachhaltigste Wirkung aus. Wenn Kotzebue auch fast zweimal so viel Theaterabende wie Schiller im Repertoire in Anspruch nahm, so war die Wirkung seiner Stücke doch nur eine augenblickliche. Von den 81 Kotzebueschen Dramen erschienen viele nur ein- oder zweimal auf der Bühne und verschwanden dann gleich wieder. Die Masse seiner Stücke macht die Zahl der

Aufführungen dieses Schriftstellers so groß, aber nicht die vielfache Wiederholung einzelner Werke. Bei Schröders, besonders aber bei Ifflands Stücken, ist eine starke Abnahme in der letzten Periode von Goethes dramaturgischer Tätigkeit wahrzunehmen. Das hing teilweise mit dem Nachlassen ihrer Produktion zusammen. Dagegen ist bei Goethes und Lessings Dramen eine Zunahme der Aufführungszahlen bemerkbar. Rechnen wir nun noch hinzu, daß Shakespeare auch einen, allerdings geringen Raum des Repertoires für sich in Anspruch nahm, daß die klassische französische und spanische Tragödie, daß Werners, Müllners und Körners Dramen häufig gespielt wurden, so sehen wir in dieser Schlußepoche ein gewisses Gleichgewicht zwischen alltäglichen Theaterstücken und Dramen höheren Stils hergestellt, ja, es macht sich sogar ein Überwiegen der letzteren bemerkbar.

Es tritt nun an uns die Frage heran, welche Grundsätze Goethe bei der Ausgestaltung des Repertoires befolgte und welche Schwierigkeiten er zu überwinden hatte. Über die Grundsätze, die ihm für die Annahme eines Stückes maßgebend waren, hat er sich selbst Eckermann gegenüber geäußert. Er sagte: „Von der Tragödie bis zur Posse mir war jedes Genre recht, aber ein Stück mußte etwas sein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, auf alle Fälle aber gesund sein und einen gewissen Kern haben. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche, Sentimentale, sowie alles Schreckliche, Greuelhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für alle mal ausgeschlossen: ich hätte gefürchtet, Schauspieler und Publikum damit zu verderben.“[137]) Gerade auf den dichterischen Kern eines Dramas legte er das Hauptgewicht. Dafür spricht z. B. die Tatsache, daß Werners „Vierundzwanzigster Februar“ trotz seines grausigen Inhalts das Licht der Bühne erblickte, weil Goethe den dichterischen Wert dieses Werkes wohl erkannte. Es soll damit nicht gesagt sein, daß er stets auf der eben erwähnten Forderung beharrte. Zuweilen gab er auch der Geschmacksrichtung des Publikums nach und brachte Stücke auf die Bühne, die er wohl, wenn er nicht praktisch

am Theater tätig gewesen wäre, gründlich getadelt hätte. Nur dort, wo es sich um eine direkte Entwürdigung der Bühne handelte, wie bei jener denkwürdigen Aufführung des „Hund des Aubry de Mont-Didier", derenthalben er bekanntlich seine Theaterleitung niederlegte, blieb er unerbittlich. Im allgemeinen war der ästhetische Standpunkt bei der Auswahl der Stücke für Goethe maßgebend. Konnte er diesen noch dazu mit einem pekuniären Erfolg vereinen, so war er zufrieden.

Das tendenziöse Element verbannte Goethe von vornherein von der Bühne. Ob es sich um politische, religiöse, persönliche, wissenschaftliche oder künstlerische Anspielungen handelte, ihm war jede tendenziöse Färbung zuwider. Das Drama als solches mußte den Parteikämpfen des Tages, kleinlichen Streitigkeiten, persönlicher Mißgunst und Gehässigkeit fern stehen. Besonders in politischer Hinsicht waltete Goethe mit großer Strenge, namentlich dort, wo es sich um die französische Revolution handelte. Er selbst hatte ja im „Bürgergeneral" in ziemlich leichtfertiger, heiterer Weise diesen ernsten Stoff behandelt und damit seinen konservativen Standpunkt diesem Weltereignis gegenüber bekundet. Darum suchte er auch alles zu vermeiden, was auf revolutionäre Gesinnung in den Stücken schließen ließ. Bei seinen Bühnenbearbeitungen werde ich darauf noch einmal näher zu sprechen kommen. Später in den Kriegszeiten wurde wiederum Rücksicht auf die französische Regierung genommen. Darum ordnete Goethe an, daß mehrere junge Leute angestellt würden, welche die Stücke daraufhin nochmals prüfen sollten, ob Anstößiges in ihnen enthalten sei. „Neue Stücke", schrieb er an die Hoftheaterkommission, „würde ich vor wie nach durchsehen und beurteilen, und sollte sich etwas Verfängliches darin finden, es sogleich wegstreichen und das Exemplar mit Bemerkung meines Namens auf dem Titelblatte, als Zeugnis, daß ich das Stück gelesen, dem Beauftragten zusenden. Dieser striche gleichfalls, was ihm unzulässig schiene, ohne weitere Rücksprache weg und bemerkte nur allenfalls, wo vielleicht, wie es öfter zu geschehen pflegt, durch Wegstreichen eine Lücke entstanden, wenn er solche selbst auszufüllen nicht etwa

geneigt wäre." [138]) Goethe wußte sehr genau, daß das Publikum oft in Stücken, die rein ästhetisch aufgenommen werden sollten, stoffartige Beziehungen suchte. Die Erfahrung hatte ihn gelehrt, daß solche Anspielungen jederzeit Unannehmlichkeiten bereiteten, was natürlich auf den Dramaturgen zurückfiel. Deswegen lehnte er auch ein vaterländisches Stück von Peucer ab, das am 30. Mai 1814 zum Geburtstag des Prinzen Bernhard aufgeführt werden sollte. Er fürchtete, daß manches darin mißdeutet werden könnte.[139]) Wie in politischer, so wurde auch in religiöser Beziehung eine strenge Zensur geübt, weniger jedoch in Weimar als in Erfurt. Dort stand der Regierungsrat von Benzel am Ruder, der seine polizeilichen Pflichten sehr streng ausübte. So erhielt Vohs einmal die Ordre, den Mönch in „Otto der Schütz" möglichst schonend zu spielen und die Ausdrücke zu mäßigen. Der Mönch sollte in einen Burgkaplan verwandelt werden, damit das Publikum sähe, daß es geschont werde.[140]) Auch in moralischer Hinsicht nahm man es in Erfurt sehr genau. Zschokkes „Abällino" mußte vom Repertoire abgesetzt werden, weil Benzel es für ein unmoralisches Stück erklärte.[141]) — Bezüglich der persönlichen Anspielungen hatte Goethe besonders viel mit Kotzebue zu tun. Bei den „Kleinstädtern" kam es sogar zu einem scharfen Konflikt zwischen beiden, weil Kotzebue die Streichungen Goethes für bedeutungslos ansah und sie nicht anerkennen wollte. Freilich, wenn man die geänderten Stellen nach Kotzebues Bericht liest,[142]) so scheinen diese allerdings nicht sehr wichtig zu sein. Es waren jedoch weniger die Ausdrücke, die Goethe als verletzend empfand, als die zwischen den Zeilen durchblickenden boshaften Gesinnungen des Autors. Und diese eben mochte Goethe nicht dulden, zumal er sich fest vorgenommen hatte, auf der Bühne „künftighin nichts mehr aussprechen zu lassen, was im Guten oder Bösen einen persönlichen Bezug hat, noch was auf neuere Literatur hinweist, um so mehr da hier auch nur meistens persönliche Verhältnisse berührt werden".[143]) Ebenso streng nahm Goethe es mit wissenschaftlichen Anspielungen auf der Bühne. Johann Jakob Willemers Lustspiel „Der Schädel-

kenner" wurde z. B. von ihm mit folgender Bemerkung zurückgeschickt: „Wir vermeiden auf unserm Theater so viel wie möglich alles, was wissenschaftliche Untersuchungen vor der Menge herabsetzen könnte, teils aus eigenen Grundsätzen, teils weil die Akademie Jena in unserer Nähe ist, und es unfreundlich scheinen würde, wenn wir das, womit sich dort mancher sehr ernstlich beschäftigt, hier leicht und lächerlich nehmen wollten." [144])

Bei der Annahme von Stücken berücksichtigte Goethe durchaus nicht allein seinen eigenen Geschmack. Er beriet sich immer gern erst mit den Regisseuren oder literarischen Persönlichkeiten und übergab die Stücke diesen zur Begutachtung. In der Zeit, als Goethe gemeinsam mit Schiller seine Theaterarbeiten erledigte, war Schiller derjenige, dessen Urteil er häufig einholte. Später standen ihm Wolff und Riemer beratend zur Seite.

Die Stücke wurden vor allen Dingen auf ihre Aufführbarkeit hin geprüft.[145]) Das „theatralisch Wirksame" mußte hervortreten. Deswegen riet Goethe auch Schiller, sich besonders darauf zu konzentrieren.[146]) Letzterer gab ihm vollständig recht, hielt dies sogar für eine notwendige poetische Forderung, die er beim Schaffen selbst berücksichtigen wollte, aber „eine gewisse Innigkeit" hielt ihn, nach seinen eignen Worten, beim „Gegenstande fester, als billig ist".[147]) Von der strengen Forderung der Konzentration ging Goethe also bei der Beurteilung eines Stückes aus. War diese erfüllt, so konnte das Stück schon ziemlich sicher auf eine Annahme rechnen. Fanden sich in dem betreffenden Stücke einige Längen, welche die dramatische Wirkung beeinträchtigten, so wurde das Streichen angewandt, das Goethe als Recht allen deutschen Regieen, Direktionen, Intendanzen und Theaterzensuren zugestand.[148]) Dabei ergab sich häufig die Notwendigkeit, entstandene Lücken durch eigene textliche Zusätze auszufüllen, einige szenische Veränderungen vorzunehmen und die Handlung stellenweise umzugestalten, das heißt, kurz gesagt, eine Bühneneinrichtung des betreffenden Stückes zu machen, die dann an bedeutenden literarischen Werken meistenteils Goethe und Schiller ausführten, während Stücke

geringerer Qualität oft dem Theaterschriftsteller Vulpius zur Bearbeitung übertragen wurden.

Nun noch zum Schluß dieses Abschnittes einige Worte über die Art der Repertoireführung Goethes. Er sagte sich, und das mit Recht, daß als Ursache des Mißerfolges manches guten Stückes oft nur das Fehlen der für die Rollen passenden schauspielerischen Persönlichkeiten anzusehen sei. Darum riet er, nie Stücke ganz beiseite zu legen oder aus dem Repertoire zu streichen. „Man behalte sie beständig im Auge, sollte man sie auch jahrelang nicht geben können. Kommt die Zeit, daß sie wieder vollkommen zu besetzen sind, so wird man eine gute Wirkung nicht verfehlen.“ [149]) So finden wir z. B. „Die Schauspielerschule“ von Beil am 22. Dezember 1791, am 27. Oktober 1795 und am 10. März 1796 im Repertoire. Dycks Tragödie „Graf von Essex“ wurde 1791 und 1792, dann aber erst wieder 1813, 1814 und 1815 gegeben. „Egmont“ mußte nach dem 25. April 1796, wo Iffland darin gastierte, zehn Jahre bis zu einer neuen Aufführung warten. Ein Zugstück wie „Menschenhaß und Reue“, das anfangs in jedem Jahre gespielt wurde, erschien später immer nur nach längerem Zeitraum. „Minna von Barnhelm“ wurde erst nach zwei Pausen von sechs und vier Jahren dem Repertoire ständig einverleibt. Andere Stücke kamen wieder alljährlich auf die Bühne, z. B. „Wallenstein“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Maria Stuart“, seit 1802 auch der „Don Carlos“; „Iphigenie“, „Tasso“ u. a. mit geringen Unterbrechungen. — Daß Goethe die Stücke häufiger wiederholen ließ, hat seinen ganz bestimmten Grund. „Wir haben nur eine einzige Pflicht“, schreibt er an Kirms, „das ist die: für gute Vorstellungen zu sorgen, und dieser Zweck kann nicht anders erreicht werden, als wenn ein Stück öfter gegeben wird.“ [150]) Auch an anderer Stelle spricht er sich über den Wert solcher Wiederholungen aus. „Bei öfterer Wiederholung ist es ganz etwas anders“, schreibt er an Zelter, „da entstehen ohne Blasebalg und Flammen, ohne Kunst und Vorsatz die zartesten Wahlverwandtschaften, welche jene abgesondert scheinenden Glieder auf die gefälligste Weise zu einem Ganzen ver-

binden. Von der handelnden Seite mehr Sicherheit und Gelenkigkeit, erworben durch Übung, gestärkt durch Beifall, getragen durch lebendige Ein- und Übersicht des Ganzen. . . Stücke, die einmal gegriffen haben, können bis ins Unendliche wiederholt werden, weil die Schauspieler das Stück und das Publikum die Schauspieler immer mehr durchdringen".[151]) Auch für Abwechselung im Repertoire sorgte Goethe. Schauspiel, Trauerspiel und Lustspiel lösten einander ab, darunter ernste Dramen und leichte Theaterstücke.[152]) Man kann darum das Weimarer Repertoire getrost als Muster hinstellen, das in rechtem Maße Kunst und Publikum genügte.

2. Goethes Bühnenbearbeitungen.

„Mahomet" und „Tancred".

Goethes und Schillers Bühnenbearbeitungen verfolgten, wie bereits erwähnt wurde, ein gemeinsames Ziel: die Bereicherung des Repertoires mit guten Werken fremder und eigner Nation. Wie Schiller im deutschen, romanischen und englischen Drama sich dabei betätigte, so suchte auch Goethe auf diesen drei Gebieten seine dramaturgischen Fähigkeiten zu erproben, und zwar wandte er sich erst zu dem klassischen Drama der Franzosen, der „haute tragédie".

Wir wissen, daß Goethe in der Sturm- und Drangepoche, der Zeit seiner Shakespearebegeisterung, die französischen klassischen Dramen nicht leiden mochte, daß er sie damals „Parodien von sich selbst" nannte[153]) und in dem „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" keck travestierte.[154]) Später, als sein dichterischer Geist sich dem Klassizismus zukehrte, als sein Formsinn ausgeprägter hervortrat, fand auch die französische Tragödie seinen Beifall, da machte er sich sogar an die Übersetzung zweier solcher Werke. Man muß sich wundern, daß Goethes Wahl nicht auf Corneille oder Racine, sondern gerade auf Voltaire fiel. Voltaires Trauerspiele, vom heutigen Standpunkt angesehen, können nur den Anspruch von Lesedramen erheben. Auf der Bühne müssen sie sich als tragische Miß-

geschöpfe ausnehmen.[155]) Das Publikum der Mitte des 18. Jahrhunderts verhielt sich aber anders zu ihnen. Es fand an ihrem tendenziösen Element derselben besonderes Wohlgefallen. Nur dies erklärt den bedeutenden Ruf, den Voltaire als dramatischer Dichter bei Lebzeiten genoß. Das 18. Jahrhundert zeitigte ferner die passenden Schauspieler für seine Stücke. Gaussin, Clairon und Lekain, das waren Voltaires rechte Interpreten. Talma konnte sich schon nicht mehr recht in den Geist dieser Tragödien hineinfinden, wie überhaupt das beginnende 19. Jahrhundert ihnen kein warmes Interesse enigegenbrachte, höchstens, wie Schiller meinte, in stofflicher Beziehung.[156])

Goethe dachte anders, als er den „Mahomet" übersetzte. „Die Allgemeinheit seines Interesse", sagt er in den „Propyläen", „die Klarheit der Behandlung, die Entschiedenheit der Charaktere, das Pathetische der Situationen begünstigt von innen, so wie die Beschränktheit des Personals von außen, einen Versuch dieser Art auf jedem Theater; um so mehr, als die Aufführung zu keinen Kosten nötigt und ein orientalisches Kostüm in den Garderoben vorausgesetzt wird."[157]) Diese Beweggründe waren jedoch nicht allein maßgebend. Es kam hinzu, daß der Herzog, der von diesem Unternehmen eine Verbesserung des deutschen Geschmackes erhoffte, die Übersetzung dringend wünschte.[158]) Goethe hätte aber nie, wie er selbst behauptet, seine Übersetzung zu Ende geführt, wenn Humboldts anregender Brief über das französische Theater, den er später in den „Propyläen" abdruckte, ihn nicht zu weiterer Fortsetzung der Arbeit angeregt hätte.[159]) Der Inhalt dieses Briefes gehört in das Bereich der Schauspielkunst und soll infolgedessen im nächsten Kapitel näher erörtert werden. Hier sei nur kurz gesagt, daß die kritischen Betrachtungen, welche Humboldt über die französische Schauspielkunst anstellte, ganz den reformatorischen Plänen Goethes entsprachen. Darum glaubte Goethe, durch die Übersetzung dieses Dramas ein wirksames Material zu schaffen, um, wie er selbst schreibt „den Schauspieler zu einem wörtlichen Memorieren, zu einem gemessnen Vortrag, zu einer gehaltenen Aktion zu veranlassen."[160]) Nur in dem

Sinne, daß Goethe gewisse theatralische Absichten im Auge hatte, kann die folgende Übersetzung als Bühnenbearbeitung gelten, denn das wesentlichste Erfordernis einer solchen, die Beseitigung verschiedener untheatralischer Elemente, hat er nur teilweise durchgeführt. Dasselbe gilt auch für den „Tancred".[161])

„Eine Übersetzung muß auch gleichzeitig eine Produktion sein," sagt Laube in den Briefen über das deutsche Theater.[162]) Mit andern Worten ausgedrückt: der Übersetzer soll nicht eine wortgetreue Übertragung des Originals liefern, sondern er muß durch eigene Zutaten und Änderungen das Werk so gestalten, daß man den Eindruck bekommt, ein Original und keine Übersetzung vor sich zu haben. Daß Goethe diese Absicht von vornherein im Auge hatte, dafür spricht ein Brief von ihm an Humboldt, worin er sagt, daß er den „Mahomet" „nicht allein ins Deutsche, sondern wo möglich für die Deutschen übersetzen" wolle.[163]) Es ist darum falsch, wenn Huber in seiner Rezension über den „Mahomet" behauptet, Goethe habe das französische Original gleichsam Zeile für Zeile abgeschrieben, „mit eben so fester als treuer, aber mit etwas harter Hand."[164]) Die Änderungen, die Goethe unternahm, beziehen sich allerdings nicht auf die Handlung. Diese bleibt sowohl im „Mahomet" als auch im „Tancred" dieselbe. Die Bearbeitung tritt nur dort hervor, wo es galt, einige Situationen deutlicher zu machen, die Charaktere zu vertiefen und das Tendenziöse fortzustreichen.

Die Charaktere im „Mahomet" sind Gestalten ohne Lebensnerv. Allen diesen Menschen fehlt das wahrhaft Tragische. Eine innere Tragik, den Kampf der Leidenschaften mit den Vorurteilen, kennt Voltaire nicht. Seine Tragik ist rein äußerlich. Möglichst grell werden die Charaktere gezeichnet, dabei oft mit vielen psychologischen Widersprüchen. So vereinigt Mahomet z. B. Edelsinn und widerliche Brutalität, trägt seinen Greuelcharakter offenkundig zur Schau und prahlt sogar mit seinen Listen, Ränken und Schlechtigkeiten.[165])

Wie seltsam muß es Goethe erschienen sein, als er statt eines erhabenen Religionsstifters, wie er den Propheten in der

Jugend hatte ſchildern wollen, nun einen Tyrannen und Betrüger vor ſich ſah. Vielleicht mag ihm das Bild jenes idealen Mahomet noch ein wenig vorgeſchwebt und auf die Milderungen des Charakters ſeines Helden Einfluß ausgeübt haben, denn Goethe verfeinerte die Geſtalt des Propheten um ein Bedeutendes. Dies erreichte er, indem er das Dämoniſche mehr hervortreten ließ und die geheimnisvolle Macht, welche Mahomet auf einzelne Perſonen ausübte, z. B. auf Seïde und Palmire, ſchärfer betonte.[166]) Dieſer Macht läßt er auch Omar unterliegen.[167]) Infolge der Betonung des Dämoniſchen iſt auch das prophetenhafte Weſen Mahomets mehr zum Ausdruck gekommen,[168]) und dieſe Änderung ergab wiederum die Notwendigkeit, einige ſeiner ungünſtigen Eigenſchaften, das betrügeriſche Weſen und die Grauſamkeit, zu mäßigen.[169]) Mit Recht ſtrich Goethe die Selbſtverurteilung am Schluſſe der Tragödie fort und endete das Drama mit Palmirens Worten: „Die Welt iſt für Tyrannen, lebe du!“, die inſofern einen wirkungsvollen dramatiſchen Abſchluß bilden, als ſie gewiſſermaßen noch einmal das Charakteriſtiſche der Hauptperſon des Stückes knapp zuſammenfaſſen. Wenn Goethe durch dieſe kleinen Änderungen dem Propheten ein menſchliches Ausſehen verlieh, ſo tat er dies noch mehr in der Liebe Mohamets zu Palmire, die er viel tiefer als Voltaire angelegt hat. Der matte Voltairiſche Vers (492),

Je préfère en secret Palmire à mes épouses

wird von Goethe wiedergegeben (V. 572 f.):

Geſteh ich's! Heimlich glüh ich für Palmiren! ſie
Iſt mir vor allen meinen Frauen wert.

In Mahomets Schilderung dieſer Liebe Omar gegenüber, wo er alle die Unbill und Gefahren aufzählt, die er für den Beſitz Palmirens ertragen möchte, fügt Goethe noch die beiden Verſe hinzu (575 f.):

Und keiner unſrer Krieger duldet beſſer
Der Heereszüge tauſendfältge Not,

um dadurch seine große Liebe zu Palmire stärker hinzustellen. Auch die eifersüchtige Entrüstung, in welche diese Schilderung am Schluß ausläuft, erhält einen größern Nachdruck durch den Zusatz Goethes (V. 577 f.):

— — Entrüstet
Steh' ich vor ihr und fühle mich beschämt.

Auf diese Weise hat Goethe die Liebe Mahomets bedeutend verinnerlicht. Dasselbe geschah mit der Liebe der beiden Geschwister zueinander. Er umgab sie mit einem zarten poetischen Hauch, verlieh ihr einen leidenschaftlichen, innigeren Ausdruck[170]) und zeigte ihre Entwicklung viel deutlicher und ausführlicher[171]) als Voltaire. Wie schön charakterisiert Goethe die Tiefe dieser Liebe durch die Worte Palmirens (V. 1775 ff):

Ein grauenvoll Geheimnis lauerte
Der Unschuld unsrer ersten Neigung auf.
Ich hatte mit Entsetzen dich geflohen,
Jetzt darf ich wieder jenem Zuge folgen.
Veredelt und verbunden sehen wir
Uns wieder.

Auch das Verhältnis Palmirens zu Mahomet erscheint bei Goethe in einem andern Lichte. Ihr Wesen ist kindlicher und zutraulicher ihm gegenüber. Sie sieht in ihm nicht nur den Propheten, sondern verehrt ihn auch als Vater und Beschützer.[172]) Infolgedessen tritt auch ihr Rachedurst am Schluß nicht so heftig hervor.[173])

Wie Palmirens Verhältnis zu Mahomet einen herzlicheren Akzent erhalten hat, so werden von Goethe auch die Beziehungen Seïdens zum Propheten inniger geschildert. Voltaire läßt z. B. durch Sopir Seïdens Ankunft mit den kurzen Worten melden: „Seide est avec lui" (V. 175). Goethe dagegen schreibt (V. 199 ff.):

Er*) bringt Seiden mit, den jungen Krieger,
Den Liebling des Propheten und des Heeres
Erfreulich schöne Hoffnung. —

*) Omar.

Dieſe Verſe können gleichzeitig als Beiſpiel für Goethes genauere Motivierung gelten. Sie deuten ſofort die Stellung an, welche Seïde Mahomet und dem Heere gegenüber einnimmt. Ebenſo wird der Mord Sopirs durch Seïde von Goethe ſtrenger motiviert. Einerſeits erklärt er die Tat durch die dämoniſche Macht, die Mahomet über den Jüngling ausübt, und die größere Anhänglichkeit, die Seïde Mahomet entgegenbringt, andrerſeits durch die leidenſchaftliche Sehnſucht nach dem Beſitz Palmirens.[174]) Die Tat geſchieht aber erſt nach einem langen harten Kampf zwiſchen der Pflicht des Gehorſams Mahomet gegenüber und der unbewußten Zuneigung zu Sopir, bis das Pflichtgefühl ſchließlich ſiegt.[175]) Die furchtbare Reue Seïdens und die Erkenntnis der ſchweren Schuld macht ſich bei Voltaire in übertriebenen Äußerungen Luft. Dieſe Ausbrüche der Verzweiflung konnte Goethe natürlich nicht ſtehen laſſen. Seïde fordert z. B. vom Vater den Dolch zurück, mit dem er das Verbrechen begangen. (Voltaire V. 1252):

Rendez, rendez ce fer à ma barbare main.

Goethe ſchreibt ſtatt deſſen (V. 1546):

O daß zu deinen Füßen ich verginge!

Die Reue Seïdens erhält auch einen tieferen Ausdruck durch die Todesſehnſucht, die Goethe dem Jüngling verleiht. Allerdings iſt dieſe ſchon bei Voltaire vorhanden (V. 1198f.):

De tendresse et d'effroi mon âme s'est remplie,
Et, plus mourant que lui, je déteste ma vie.

Goethe läßt aber ſchon vorher, als Seïde eben mit ſchlotternden Knieen nach vollbrachter Tat zurückkehrt, dieſen ausrufen (V. 1471):

Ach wollte Gott, daß auch das Leben ſchwände!

Palmirens Liebe verſcheucht darauf gleich die Todesſehnſucht, die dann heftiger ſpäter wiederkehrt, als Seïde die Schilderung des Mordes entwirft.[176]) An dieſer Stelle zeigt ſich recht Voltaires Vorliebe, grauſige Geſchehniſſe in möglichſt deutlichen, grellen Farben auszumalen. Goethe, dem ſchon an Schiller

die Vorliebe für das Grausame mißfiel,[177]) milderte die Schilderung des Mordes.[178])

Neben diesen Charakteren erfährt Sopir die meiste Wandlung. Obgleich Goethe ihm nicht, wie Voltaire, so scharfe Redensarten in den Mund legt, liegt der Haß Sopirs gegen Mahomet bei Goethe viel tiefer. Voltaire läßt Sopir (V. 83f.) sagen:

> Je voudrais que son coeur, sensible à mes bienfaits,
> Détestât Mahomet autant que je le hais.

In Goethes Übersetzung heißt es (V. 87f.):

> O, daß ihr Herz, für meine Wohltat fühlbar,
> Ihn, den ich hassen muß, verwünschen möchte!

Auch an anderer Stelle, z. B. in der Szene zwischen Sopir und Omar, sucht er Sopirs Verachtung stärker zur Geltung zu bringen und Mahomets verbrecherischen Charakter so eindrücklich als möglich hinzustellen.[179]) — Viel treuherziger, väterlich freundschaftlicher mutet uns Sopirs Liebe zu Palmire an. Wie schön wird dies gleich im ersten Auftritt von Goethe gezeigt![180]) Welche zarte, innige, unbewußte Zuneigung! Sie gibt Sopir auch Veranlassung, sich ein gewisses Vaterrecht über Palmire zuzugestehen. Mit viel größerer Entschiedenheit wird Mahomet darum abgewiesen, als er von ihm Palmire fordert.[181]) Goethe läßt überall das instinktive Verwandtschaftsgefühl, welches Sopir seinen unerkannten Kindern gegenüber spürt, leise durchblicken, besonders Seïde gegenüber, wodurch natürlich das tragische Verhängnis verschärft wird.[182])

Unter den übrigen Gestalten erhält Omar mehr Entschlossenheit im Handeln.[183]) Auch Hammon (bei Volt. Hercide) wird von Goethe, möglicherweise auf Schillers Rat hin, ihn agierend auftreten zu lassen, viel besser charakterisiert. Die Enthüllung des Verwandtschaftsgeheimnisses zeigt sich in deutlicherem Lichte. Hammon lebt in dem Glauben, Mahomet würde nunmehr die Kinder ihrem Vater als Pfänder des Vertrages zurückgeben.[184]) Dadurch erhält Hammons schwächlicher Charakter noch gewissermaßen eine entschuldigende Motivierung.

Mit Recht schreibt Freytag, die poetische Kraft eines dramatischen Dichters erweise sich am unmittelbarsten in der Erfindung der Charaktere.[185]) Dieser Vorzug läßt sich Voltaires dramatischen Gestalten keineswegs nachsagen. Die Kunst des Charakterisierens kannte er nicht. „Er konnte in der tragischen Muse", wie Bernays treffend bemerkt, „keine neuen Lebens- und Herzensgluten entfachen, aber er wollte für ihre etwas verwitterte Gestalt neue, buntere Kleider und auffallendere Trachten herstellen."[186]) Goethe hat versucht, diese Mängel so viel wie möglich zu beseitigen. Wenn es ihm auch nicht ganz gelang, das notwendige dramatische Leben den Gestalten einzuhauchen, so hat er sie doch in dichterischer Hinsicht bedeutend vertieft.

In keinem Drama Voltaires trat das tendenziöse Element so stark hervor wie im „Mahomet". Hier suchte nun Goethe, der, wie wir wissen, das Tendenziöse auf der Bühne nicht duldete, manches zu tilgen oder zu mildern.

Von glühendem Haß gegen den blinden Glaubenseifer beseelt, hatte Voltaire seine Tragödie „Le fanatisme" benannt und nur als Nebentitel hinzugefügt „Mahomet le prophète". Goethe ließ den Haupttitel fallen, vermutlich, um dadurch das Publikum nicht gleich abzuschrecken, und gab dem übersetzten Drama die einfache Bezeichnung „Mahomet". Mit weiser Umsicht vermied er überall die direkte Wiedergabe der Begriffe „fanatisch" und „Fanatismus". Er suchte sie stets mit anderen Worten zu umschreiben. So wird gleich in Vers 2 „fanatique" mit „Betrieger" übersetzt. In Vers 24 wird „fanatisme" durch „Parteigeist", Vers 833 durch „Glaubensmut", Vers 836 durch „Schwärmerei" wiedergegeben, Vers 222 „tableau fanatique" durch „Wunderbild" usw. Solche schreiende Ausdrücke, mit denen Voltaire gerade nicht allzu sparsam umgeht, hat Goethe häufig gemildert. Sonderbar ist es nur, daß er das Wort „Tyrann" nicht umschrieb. In dieser Hinsicht verfuhr er bei Gelegenheit der „Götz"-Einrichtung mit größerer Strenge.

Noch auf eine Seite legte die Bearbeitung einen starken Nachdruck, und zwar auf die rhythmische Sprache.

In seiner Jugendübersetzung von Corneilles „Lügner" hatte Goethe sich des Alexandriners bedient. Für den deutschen „Mahomet" war dieses Versmaß von vornherein ausgeschlossen, denn der Alexandriner, der sich in deutscher Sprache zweifellos nur für das Lustspiel eignet, (wenn man überhaupt ein so undeutsches Metrum anwenden möchte), würde den tragischen Charakter des Dramas vollständig zerstört haben. Mit Recht wies Schiller darauf hin, daß die zweischenklige Natur des Alexandriners und seine durch den Reim bewirkte coupletartige Zusammensetzung mit einem andern Alexandriner nicht nur die ganze Sprache, sondern auch den inneren Geist der Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen und das Betragen der Personen bestimme.[187]) Goethe mochte anfangs die Absicht gehabt haben, den Alexandriner beizubehalten, denn er sah ihn als das eigentliche Metrum der französischen Tragödie an, das sich auch künftig erhalten werde. Aber er wollte es durchaus nicht einseitig angewandt wissen, sondern je nach Beschaffenheit der Situationen, Charaktere, Gesinnungen und Gefühle sollte es mit einem andern Silbenmaße wechseln.[188]) Diesen Grundsatz scheint Goethe in den beiden ersten Akten befolgt zu haben. Darauf deuten die in ihnen vorkommenden 54 Sechsfüßler, von denen 34 Alexandriner sind. In den übrigen Akten läßt sich ihr starkes Abnehmen konstatieren. Köster hat diese Abnahme statistisch festgestellt und ist dabei zu dem Resultat gelangt, daß die Sechsfüßler im 1. und 2. Akt mit 6,5%, im 3. und 4. Akt mit 2% und im 5. mit 0% vertreten sind.[189]) Daraus ergibt sich, daß Goethe schließlich, nach Gotters Vorbild in der „Merope", dem Fünffüßler Alleinherrschaft einräumte.[190]) Seltsamerweise tadelten dies die meisten Kritiker. Nur in der „Zeitung für die elegante Welt" wurde auf den Unterschied des französischen und deutschen Alexandriners hingewiesen und gesagt, daß der erstere einen majestätischen Gang habe und für vieltönige und mannigfaltigere Bewegung empfänglich sei, der letztere jedoch mit seinem einförmig abgemessenen Schritt einen steifen und schwerfälligen Eindruck mache und den Charakter der Lächerlichkeit an sich trage.[191]) Goethe würde

darum nie, wenn er den „Mahomet“ im Versmaß des Originals übertragen hätte, das erreicht haben, was er eigentlich zu erstreben suchte: durch die Übersetzung den Schauspielern ein wirksames Deklamationsmaterial zu liefern. Denn der deutsche Alexandriner wäre bei seinem eigentümlichen Charakter nicht das geeignete Lernobjekt gewesen.

Die Schwierigkeit der Übersetzung lag vor allen Dingen, um die häufigen Enjambements zu vermeiden, in der Notwendigkeit, den in einem Alexandriner ausgedrückten Gedanken durch einen Fünffüßler wiederzugeben. Goethe tat dies nach Möglichkeit. Manchmal reichte der Gedanke jedoch für einen Fünffüßler nicht aus, dann mußte natürlich ein Enjambement eintreten, oder der Gedanke mußte auf zwei Fünffüßler verteilt werden. Zuweilen wurden zwei Alexandriner durch zwei oder drei Fünffüßler übersetzt. Ja, es kam auch vor, daß Goethe den Inhalt zweier Alexandriner in vier Fünffüßlern ausdrückte.[192]) Derartige Änderungen setzten selbstverständlich häufig Kürzungen, Einschaltungen und Umdichtungen voraus. (Größere Streichungen unternahm Goethe außer jener erwähnten Schlußstreichung nicht.) Meist vermied er Pleonasmen,[193]) führte eine einfachere aber prägnantere Ausdrucksweise ein,[194]) tilgte pathetische Ausrufe und Epitheta[195]) und dämpfte die Rhetorik;[196]) freilich manchmal verstärkte er auch den rhetorischen Ausdruck durch unnötige Zusätze.[197])

Dann aber treffen wir wieder auf Stellen, wo der Dichter Goethe zur Sprache gekommen, Stellen voll feinen poetischen Reizes und schönen Bilderreichtums.*) Überhaupt hat er die Sprache des Dramas wesentlich vertieft und ihren poetischen Ausdruck erhöht.[199]) — Und doch trotz aller Änderungen der

---

*) Als Beispiel einer größeren Klarheit und Deutlichkeit des Bildes kann etwa folgende Stelle dienen, auf deren Undeutlichkeit im Original bereits der Kritiker La Harpe hinwies. (V. 43 ff.).

Sopir Les flambeaux de la haine entre nous allumés,
Jamais des mains du temps ne seront consumés.

Phanor Ne les éteignez point, mais cachez — en la flamme.

Charaktere und Bemühungen, die Sprache zu veredeln, wurde die dramatische Wirkung des Stückes nicht gehoben. Die Mängel lagen hier zu tief in dem innern Organismus des Dramas und nur eine vollständige Umänderung hätte sie tilgen können. Dazu konnte sich Goethe aber nicht verstehen, obwohl Schiller ihm in dieser Beziehung Vorschläge gemacht hatte.[200])

So geschah es denn auch, daß der Erfolg der Aufführung am 30. Januar 1800 nur mittelmäßig war. In dem „Journal des Luxus und der Moden" fand sich wohl eine überschwengliche Kritik,[201]) aber sie steht ziemlich allein da. Eine Persönlichkeit wie Herder sah in dem Stück eine Versündigung gegen die Menschheit.[202]) Seine Frau war entrüstet. In einem Briefe an Knebel machte sie ihrer Empörung Luft. Sie klagte darin bitter darüber, daß die Unnatur unter dem geweihten Namen Kunst auf den Thron gesetzt würde, und schloß ihren Brief mit den Worten: „Ach, und wir gaffen und jubeln. Leben Sie wohl, Lieber, und verzeihen Sie meinen Unwillen! Shakespeare, wo bist du hin?" [203]) Einige wieder lobten das Stück. Iffland nannte es sogar ein Meisterwerk.[204]) In den Rapporten aus Lauchstädt und Rudolstadt hieß es, daß es mit vielem Beifall und Bravorufen aufgenommen worden wäre.[205]) Dieser Enthusiasmus des Publikums wird aber wohl mehr dem Bearbeiter und Übersetzer als dem Stücke selbst gegolten haben. Goethe zeigte sich aber doch ganz zufrieden mit seinem Unternehmen, denn das, was er erhofft hatte, wurde auch erreicht. Die Aufführung hatte großen Vorteil für die Bildung der Schauspieler gebracht. „Sie mußten sich aus ihrem Naturalisieren in eine gewisse Beschränktheit zurückziehen, deren Manieriertes aber sich gar leicht in ein

---

In der Übersetzung lautet die Stelle (V. 48 ff.):

Sopir Nein! Nein! Der Haß glüht ewig zwischen uns,
Und keine Zeit kann dieses Feuer löschen.

Phanor Verbirg die Glut, sie brenne heimlich fort.

Vgl. auch Voltaire V. 41, wo Goethe „carnage" durch „Schwert und Tod" übersetzt.[198])

Natürliches verwandeln ließ."[206]) Dieser Vorzug veranlaßte ihn wahrscheinlich auch später, in seiner Schauspielerschule den „Mahomet" als Lernobjekt zu benutzen.

Der „Mahomet" wurde im ganzen während Goethes Leitung 12mal aufgeführt. Burkhardts Angabe, daß er 13mal zur Aufführung gekommen sei,[207]) beruht auf einem Irrtum, denn wegen Erkrankung mehrerer Schauspieler und Schauspielerinnen fand die Vorstellung am 3. September 1800 in Rudolstadt nicht statt.[208]) Noch kurz vor seinem Abgang vom Theater beschäftigte Goethe sich sehr eifrig mit einer Neueinstudierung des Stückes.[209]) Die Bearbeitung fand auch auf anderen Bühnen Eingang. Am 29. Dezember 1810 wurde der „Mahomet" in Berlin gegeben,[210]) in der Wintersaison 1814—15 in München.[211]) Sogar in Petersburg kam er im Jahre 1816 auf die Bühne.[212]) In Wien soll die Zensur die Aufführung verboten haben, weil man in einigen Zügen Ähnlichkeit zwischen Mahomet und Bonaparte herausgefunden haben wollte.[213]) Auch noch in spätern Jahren wurde hier und da der Versuch gemacht, das Drama aufzuführen, so z. B. am 7. Oktober 1894 im Kgl. Schauspielhause in Dresden, aber natürlich ohne jeden Erfolg.[214])

* * *

Die Bearbeitung des „Mahomet" reizte Goethe, auf diesem Wege fortzufahren. Schon ein halbes Jahr nach der Aufführung des ebengenannten Werkes finden wir ihn bei der Übersetzung einer andern Tragödie Voltaires, dem „Tancred". „Ermangelung des Gefühls eigner Produktion" und die Absicht, durch die Übersetzung dem Theater förderlich zu sein, hatten ihm zu dieser Arbeit Veranlassung gegeben.[215]) Wie zur „Mahomet"-Übersetzung, so schüttelte Schiller auch zu diesem Unternehmen bedenklich den Kopf. Er hätte es lieber gesehen, wenn Goethe an den „Faust" gegangen wäre.[216]) Späterhin jedoch brachte er der Arbeit mehr Interesse entgegen.

Ursprünglich hatte Goethe die Absicht, das Stück mit ziemlicher Strenge zu übersetzen. Aus diesem Grunde schließen

sich auch die Szenen II, 4—7, III, 1—6 und IV, 1—4, die Goethe zuerst übertrug, enger als die übrigen Szenen an das Original an.[217]) Während dieser Arbeit sah Goethe aber doch schon ein, daß das Stück eine freie Behandlung erforderte, daß es als öffentliche Begebenheit und Handlung notwendig Chöre verlangte, und daß er überhaupt freier schalten müsse, soweit es die „erste gallische Anlage des Stückes erlaube".[218]) Diese Freiheit, die er sich nehmen wollte, fand Schillers Anerkennung. Er hoffte, daß Goethe dadurch einen Schritt weiter als beim „Mahomet" kommen würde.[219]) Da aber ließ Goethe vorläufig die Übersetzung liegen. Vom 22. bis 29. November rückte sie ein wenig weiter, dann machte er sich erst wieder im Dezember an die Arbeit, nachdem Kirms ihm mitgeteilt hatte, daß Iffland den „Tancred" zur Krönungsfeier am 18. Januar 1801 in Berlin aufführen wollte.[220]) Hastig vollendete er nun die Übersetzung. Schon am 16. Dezember übersandte er Iffland den 3. und 4. und am 18. den 2. Aufzug.[221]) Am ersten Weihnachtsfeiertage folgten die beiden übrigen Akte. Diese schnelle Arbeitsweise trug denn auch ihrerseits dazu bei, daß Goethe große Partien des Dramas, die noch nicht übersetzt waren, viel freier gestaltete.[222])

Ich würde mich vielfach wiederholen müssen, wollte ich genau auf die Einzelheiten der „Tancred"-Bearbeitung eingehen. Die Grundsätze, von denen sich Goethe hierbei leiten ließ, sind im wesentlichen dieselben, welche er auch beim „Mahomet" befolgte, nur daß er eben stellenweise im „Tancred" sich mehr poetische Freiheit nahm.

Die Vertiefung und Folgerichtigkeit der Charaktere war das erste, was Goethe erstrebte. Er legte das Hauptgewicht nicht auf die Liebestragödie, sondern auf das Rittermilieu. Alles, was den Glanz dieses Standes irgendwie beeinträchtigte, wurde beseitigt. Um aber zu zeigen, daß in den Sarazenen würdige Gegner den Christen gegenüberstanden, wurden auch diese in ein günstigeres Licht gerückt.[223]) Man könnte annehmen, die intimeren Beziehungen der einzelnen Personen zu einander wären dadurch in den Hintergrund getreten. Das

geschah aber keinesfalls. Im Gegenteil, Goethe vertiefte sie noch um ein Bedeutendes. So erscheint z. B. das Verhältnis Arsirs zu seiner Tochter mehr verinnerlicht als bei Voltaire.

Arsir ist in der Bearbeitung älter, väterlicher, belehrender;[224]) er verfügt gleichzeitig über mehr männliche Entschlossenheit. Goethe läßt ihn z. B. selbst den Entschluß fassen, Tancred in der Schlacht aufzusuchen, während er bei Voltaire durch Amenaïde dazu gebracht wird.[225]) Dieser Entschluß wird insofern verständlich, als Goethe Arsirs Gefühl für Tancred mit Mitleid und Achtung verbunden hat.[226])

Tancred tritt eigentlich verhältnismäßig wenig in dem Stücke auf. (III, Akt, IV, 1—4 und V, 6.) Er steht aber immer, auch wenn er abwesend ist, in der Mitte der Handlung. Goethe mußte es sich darum angelegen sein lassen, diese Gestalt in ein möglichst günstiges Licht zu rücken. Leise Züge einer stärkeren Idealisierung dieser Gestalt sind auch hier und da deutlich wahrnehmbar, wobei manche, z. B. Tancreds Anhänglichkeit an Syrakus,[227]) vertieft, andere wieder getilgt worden sind, z. B. die Geschmacklosigkeit, daß Tancred im letzten Kampf mit den Sarazenen einen Liebesbrief schreibt, an dessen Stelle Goethe den viel dramatischeren Bericht Aldamons treten läßt.[228])

Zwischen Palmire und Amenaïde läßt sich eine Verwandtschaft nicht fortleugnen. Beide Frauengestalten verfügen über eine gewisse kindliche Hilflosigkeit und anschmiegende Zutraulichkeit. In der Anlage sind beide einander gleich, nur daß Amenaïde bei weitem schlauer und zielbewußter als Palmire vorgeht. Palmire ist mehr Jungfrau, Amenaïde mehr Weib. Darum sind auch ihre schmerzlichen Ausrufe, Flüche und Verwünschungen am Schluß des Aktes energischer, leidenschaftlicher als Palmirens Sterbeseufzer. Es war wohl nicht gerade notwendig, daß Goethe an dieser Stelle milderte. Für ein liebendes Weib, das plötzlich gewahrt, wie ihm sein höchstes Glück entrissen worden, sind solche elementaren Wutausbrüche wohl begreiflich. Etwas anderes, worauf bereits in der „Gothaischen Gelehrten Zeitung" von 1803 hingewiesen wurde,

hätte er wohl besser motivieren müssen, nämlich Tancreds Glauben an Amenaïdens Untreue.[229]) Die günstigere Schilderung Solamirs reicht zu diesem Zwecke noch nicht aus. Glaubwürdiger wäre Amenaïdens Untreue geworden, wenn Tancred wirklich Ursache gehabt hätte, in Solamir einen Nebenbuhler zu fürchten.

An den andern Charakteren hat Goethe nicht viel geändert. Orbassan erscheint weniger roh und selbstsüchtig als im Original, Euphanie oder Fanie, wie Voltaire sie nennt, und Aldamon sind von Goethe in ihrem Stande erhöht worden. Euphanie nimmt die Stellung einer Vertrauten Amenaidens ein, während Aldamon als Freund und Kampfgenosse Tancred zur Seite steht.

Was das tendenziöse Element anbetrifft, so tritt es im „Tancred" nicht so stark wie im „Mahomet" hervor. Teilweise ist das durch den Stoff bedingt, der bei seinem romantischen Gehalt einer tendenziösen Färbung wenig zugänglich war. Nichtsdestoweniger hat Voltaire hin und wieder, wo sich ihm die Möglichkeit bot, das Lob seines Vaterlandes angestimmt und zeitgenössische Fragen hineingeflochten. Solche Stellen hat Goethe im Interesse des Werkes geändert. So strich er z. B. alle panegyrischen, Frankreich verherrlichenden Reden fort.[230]) Weiterhin schwächte er ab oder tilgte alle Stellen, wo eine republikanische Tendenz durchblickte. Das Wort „Republik" wird nur mit Vorsicht angewandt, meist jedoch umgangen.[231]) Ebenso ging er dem Wort „liberté" möglichst aus dem Wege.[232]) An andern Stellen wiederum wird das Wort „Freiheit" umschrieben oder näher kommentiert.[233]) Diese übermäßige Vorsicht erweckt anfangs den Eindruck der Pedanterie. Man muß aber, um solche Maßnahmen richtig zu verstehen, die Bedeutung dieser Worte für die damalige Zeit ins Auge fassen. „Freiheit und Gleichheit", das war ja die tönende Redensart, welche die französische Revolution zeitigte, und die damals in aller Munde war. Goethe sah, zu welchen Ausschreitungen diese Devise in Frankreich geführt hatte. Nur darum und vielleicht auch aus Rücksicht auf den Hof vermied er die Anwendung jener Worte.

In der Versbehandlung fand der fünffüßige Jambus hier mehr Anwendung als beim „Mahomet“. Voltaire selbst hatte in dieser Tragödie sich einer freieren Reimstellung bedient, indem er eine für die damalige Zeit kühne Neuerung einführte, die Wechselreime. Huber meinte darum, die Einmischung des Reims, nach Art der Schillerschen Trauerspiele hätte diesem Stoffe auch in der deutschen Bearbeitung wohl entsprochen.[234]) Goethe kam es jedoch vor allem darauf an, die Sprache möglichst dramatisch zu gestalten, und diesem Zwecke konnte kein anderes Versmaß dienlicher sein, als der reimlose fünffüßige Jambus. Durch die Beweglichkeit des Dialogs und die Abwechslung in der Sprache erreichte er eine Übersetzung, die an poetischer Schönheit bei weitem das französische Original übertraf. Mit Recht hieß es in der „Oberdeutschen allgemeinen Literaturzeitung“: „Man glaubt ein deutsches Original zu lesen — so frei und ungezwungen fließt alles; und sieht sich doch, wenn man das französische dagegen hält, bei aller Verschiedenheit der Sprache und des Silbenmaßes von einer auffallenden Treue überrascht.“[235]) Auch in dramatischer Hinsicht hatte das Repertoire eine wertvollere Zugabe durch dieses Drama als durch den „Mahomet“ erhalten. Dafür spricht der größere Bühnenerfolg des „Tancred“.

Die Uraufführung fand am 31. Januar 1801 statt. Die Aufnahme des Stückes muß, wenn man Böttigers Urteil Glauben schenken will, kühl gewesen sein. „Wir sind nun einmal nicht für diese pathetische Sentimentsparade“, schrieb er an Rochlitz nach der Aufführung.[236]) Dagegen brachte z. B. die „Zeitung für die elegante Welt“ eine kurze Notiz: „Er hat unserer Bühne Voltaires ‚Tancred‘ in Jamben geschenkt. Am 31. Januar wurde dieses Schauspiel hier mit allgemeinem Beifall zum ersten Male aufgeführt.“[237]) Es scheint jedoch, daß das Spiel der Demoiselle Caspers als Amenaïde mißfallen hatte. Jedenfalls wurde die Rolle schon in der nächsten Vorstellung der Demoiselle Jagemann überlassen, für die sie fortan eine Glanzrolle blieb. Im „Journal des Luxus und der Moden“ wurde besonders ihr abwechslungsreiches Spiel beim

Erblicken Tancreds (III, 6) und die zarte Nüancierung desselben nach der Danksagung (IV, 4) gerühmt.[238])

Das Weimarer Ensemble brachte den „Tancred" während Goethes Leitung im ganzen 16 mal zur Darstellung.[239]) In Berlin fand die erste Aufführung nicht am 18. Januar, wie anfangs beabsichtigt war, sondern erst am 10. März statt.[240]) Das Burgtheater führte ihn im Jahre 1803 auf.[241]) Dann kam 1805 das Leipziger Theater unter Seconda an die Reihe.[242]) Für das Gastspiel der Weimarer Schauspieler in Leipzig war der „Tancred" auch in Aussicht genommen worden. Die Aufführung unterblieb aber, weil die Kostüme nicht mitgebracht worden waren.[243]) In Stuttgart, Mannheim und anderen Städten eroberte der „Tancred" sich gleichfalls die Bühne, und, wie sich aus den Berichten ersehen läßt, meist mit einem guten Erfolge.[244])

Wirft man nun die Frage auf, ob Goethes Voltaire-Bearbeitungen den beabsichtigten Zweck erreichten, so läßt sich eine bejahende Antwort darauf geben. Es lag nicht in Goethes Absicht, wie Huber schon in seinen Rezensionen hervorhob, die deutsche Tragödie zur konventionellen Beschränktheit der französischen zurückzuführen. Goethe wollte das überhandnehmende, entgegengesetzte Extrem, die dramatische Formlosigkeit, zügeln, und dazu schien ihm die französische Tragödie am geeignetsten.[245]) Die meisten Rezensenten der damaligen Zeit haben diese Absicht vollständig übersehen. Sie lebten in dem Glauben, Goethe habe mit seinen Übersetzungen eine literarische Reform einleiten und zeigen wollen, wo hinaus das deutsche Drama steuern müsse. Dieses Verkennen von Goethes Absichten prägt sich in vielen zeitgenössischen Kritiken aus. Man fand die Übersetzung unpoetisch und durchaus nicht dem Original entsprechend.[246]) Ja, ein Voltaire-Enthusiast wagte sogar zu behaupten, von dem zauberischen Wohllaut der Verse des „Tancred" sei in der Übersetzung fast keine Spur übrig geblieben: „Es gibt unleidliche Härten, wo jenes die liebliche Melodie hat."[247])

Den eigentlichen Zweck, den Goethe mit diesen Bearbeitungen erreichen wollte, daß sie den Schauspielern Führer

zum Beſſern werden ſollten, erkannten nur wenige.[248]) Schiller hat dieſer Abſicht in ſeinen Gedicht „an Goethe“, das er zu der Aufführung des „Mahomet“ dichtete, trefflichen Ausdruck verliehen und dadurch Goethes Unternehmen gerechtfertigt.

„Götz von Berlichingen“.

Goethes und Schillers Bearbeitungen franzöſiſcher Tragödien, ihre Dramen „Die natürliche Tochter“ und „Die Braut von Meſſina“ und die antik-romantiſchen Stücke der Brüder Schlegel hatten jedoch das Repertoire zu einſeitig im klaſſiziſtiſchen Sinne bereichert. Darum trat ein ſichtlicher Umſchwung mit Schillers „Wilhelm Tell“ ein. Denn Schiller begab ſich hier wieder auf den Boden der germaniſch-dramatiſchen Kunſt. Als eine ähnliche Umkehr können wir auch Goethes Bearbeitung des „Götz“ bezeichnen.

Schon im Jahre 1798 wollte er den „allzuſchweren Stein“ heben und dem „Götz“ zur theatraliſchen Darſtellung verhelfen. Der Plan ſcheiterte jedoch, da er einſah, daß das Stück für die Aufführung einer vollſtändigen Umarbeitung bedürfe. Noch ſechs Jahre ſpäter ſchrieb er an Wilhelm von Humboldt, daß die Bearbeitung ihm als ein faſt unmögliches Unternehmen erſchienen wäre, weil die Grundrichtung des Stückes antitheatraliſch ſei.[249]) Ob Goethe ſich in den nächſten Jahren mit dem Plan einer Bearbeitung trug, läßt ſich nicht nachweiſen. Ernſtlich darüber nachzudenken begann er erſt im Juli und Auguſt des Jahres 1803,[250]) aber auch dann wurde das Drama wieder beiſeite gelegt, bis er am 18. Februar 1804 mit aller Energie die Arbeit in Angriff nahm.[251]) Schiller, der eigentlich anfangs die Einrichtung übernehmen wollte, unterſtützte ihn mit Rat und Tat.[252]) Die Arbeit ging jedoch langſam vonſtatten: Goethe verfuhr, wie er ſich in einem Briefe an Zelter ausdrückt, „penelopeiſch“, indem er das Gewobene immer wieder „aufdröſelte“.[253]) Wie beim Umbau eines Hauſes begann er erſt mit den kleinen Teilen und baute auf dieſe Weiſe ſtets weiter, bis ſchließlich das ganze Gebäude umgekehrt war.[254]) Am 12. März ſchickte er die zwei erſten Akte mit Ausnahme

einer Szene zwischen Weislingen und Adelheid an Schiller und erbat sich dessen Urteil.[255]) In den nächsten Monaten beschäftigte er sich wieder weniger mit dem Werke, denn die Bearbeitung bereitete ihm Schwierigkeiten. Er hoffte aber bald fertig zu werden, womöglich noch vor Ankunft der Schauspieler aus Lauchstädt.[256]) Goethes Hoffnung erfüllte sich auch. Am 22. September konnte das „wiedergeborne Mondkalb“[257]) das Licht der Bühne erblicken.[258])

Die Bearbeitung erstreckt sich in erster Linie auf die Schwierigkeiten, welche die Aufführung dieses Schauspiels der Bühne bereitet. Goethe selbst äußerte einmal in späteren Jahren zu Eckermann, daß ein Theaterstück, welches nicht mit Absicht für die Bühne geschrieben wäre, immer etwas Ungehöriges und Widerstrebendes behielte und nicht bühnengerecht zu machen wäre.[259]) Der „Götz“ ist ein solches Stück. Nur die Fülle des Neuen, das Kraftgenialische der Gestaltung hatten das Publikum anfangs über die lose technische Fügung hinwegsehen lassen. Nun war aber mehr als ein Vierteljahrhundert seit dem Erscheinen des „Götz“ vergangen. Goethes Ansichten hatten sich im Laufe dieser Zeit wesentlich geändert. Es war darum vorauszusehen, daß er nicht mehr das rechte Verständnis für sein Jugendwerk haben und die Kunstanschauung seines Alters stellweise auf die Bearbeitung übertragen würde. Dies geschah auch, und so ging nicht nur die Jugendfrische des Originals zum großen Teil verloren, sondern auch die Charaktere und die Sprache erlitten starke Einbuße.

Die Hauptschwierigkeit einer Darstellung des „Götz“ lag in der Menge der lose aneinander gegliederten Szenen. Diese mußten vermindert, zu größeren Massen gesammelt und verwoben werden.[260]) Das Original weist 56 Szenen auf. Goethe verminderte diese Zahl auf 25*), so daß im Verhältnis zum „Schauspiel“ (von 1773) die einzelnen Szenen folgendermaßen sich verteilten:

*) Auch Schröder hatte in seiner Bearbeitung die Szenenzahl auf 25 reduziert, wobei auf den 1.—4. Akt je 4, auf den letzten wie bei Goethe 9 Szenen kamen. Schröder ist jedoch in seiner Bearbeitung viel radikaler als Goethe vorgegangen.

	B. (Schauspiel)	C. (Bühnenbearbeitung)[261]
Erster Aufzug:	5 Szenen	3 Szenen
Zweiter „	10 „	5 „
Dritter „	22 „	3 „
Vierter „	5 „	5 „
Fünfter „	14 „	9 „
Summe:	56 Szenen	25 Szenen

Die Handlung verteilt sich demnach auf die einzelnen Akte der Bühnenbearbeitung folgendermaßen:

Erster Akt: Die Fassung B (von 1773) beginnt mit einem Gespräch zwischen Metzler, Sievers und dem Wirt, in dem erst auf Berlichingen und dessen Feindseligkeit mit dem Bischof hingewiesen wird, um die Bamberger zu ärgern, worauf eine Charakterisierung Weislingens durch die Bauern folgt. In C beginnt der Akt mit der Unterhaltung zweier Bambergischer Knechte über Weislingen; zu ihnen gesellt sich Franz, der sich von zwei Zigeunerkindern wahrsagen läßt. Diese in dramatischer Hinsicht sehr matte Eingangsszene bietet nur insofern Interesse, als sie für die Charakteristik Franzens einiges beiträgt. Bei den spätern Aufführungen scheint sich Goethe wieder B genähert zu haben.[262] Es folgt nun die Verhöhnung der Bambergischen Reiter und die Ankunft der Berlichingischen Knechte, welche die Mitteilung bringen, daß Weislingen in der Nähe weile. Die Änderungen sind unwesentlich. C I, 2 stimmt fast wortgetreu mit B I, 2 überein. Beim Abschied vom Bruder Martin überfällt Götz eine Todesahnung („Wer weiß, wo wir uns wiederfinden" usw.).[263] Götz erinnert den Mönch daran, daß Ungerechtigkeit ebensogut im Freien wie im Kloster zu Hause sein könne, und ermahnt ihn, mit geistigen Waffen dawider anzukämpfen, wie er mit eisernen Waffen dagegen fechte. — Auch C I, 3 weicht sehr wenig von B I, 3 ab, nur daß Weislingens Gefangennahme von Faud (einem Berlichingischen Knechte) deutlicher beschrieben wird.[264] Der Schluß ist breiter ausgesponnen. Nach der Auseinandersetzung zwischen Götz und

Weislingen erscheinen Karl und Maria und versöhnen die Männer. Während alle eine Gruppe bilden, fällt der Vorhang.

Der zweite Akt weist schon größere szenische Änderungen auf. Er beginnt mit Weislingens Werbung um Maria (B I, 5). Götz erscheint, verlobt beide und drückt seine Freude darüber aus. Zu ihnen gesellt sich Elisabeth. Als neues Moment kommt Götzens Mitteilung hinzu, daß Weislingen seinen Dienst dem Bischof gekündigt habe, und daß ein Bote schon unterwegs sei, der diese Botschaft überbringe.[265]) In dem folgenden Auftritt zwischen Franz und Weislingen ist von dem Buben, den der Bischof herausgeben sollte, gar nicht die Rede. Franz überbringt nur Grüße aus Bamberg und die Nachricht, daß alle Anstalten gemacht werden würden, Weislingen zu befreien.[266]) Letzterer will aber nicht nach Bamberg gehen. Damit ist nun Franz keineswegs einverstanden. „Das kann, das muß anders werden. Und es wird sich geben", läßt Goethe Franz in C sagen und damit gewissermaßen schon Weislingens kommendes Schicksal vorahnen, das noch durch die verführerische Macht Adelheids, die in C von Franz farbiger gezeichnet ist, verstärkt wird. — C II, 2 ist eine Erweiterung von B I, 4. Liebetraut ist fortgefallen. Die Szene wird durch eine Unterhaltung zwischen Adelheid und Olearius eingeleitet. Olearius teilt mit, daß er aus der Lombardei komme, und Adelheid erkundigt sich bei ihm, was man dort von den Deutschen denke. Das nun folgende Gespräch stimmt im wesentlichen überein mit der Unterredung zwischen dem Bischof, Abt, Olearius und Liebetraut in B I, 4, nur daß Adelheid und der Abt teilweise die Worte des Bischofs und Liebetrauts übernehmen. Verschiedene Momente sind fortgefallen, z. B. die Erwähnung der Abstammung lateinischer Namen der Deutschen, die ganze Szene B II, 1 (Liebetrauts Lied, die Schachspielszene u. a.). Außerdem haben sich in C zwei Wiederholungen eingeschlichen, indem Franzens Bericht an Weislingen, daß er wegen der zu seiner Befreiung getroffenen Anstalten beruhigt sein könne, (C II, 1) noch einmal durch Adelheid und Olearius erwähnt wird.[267]) C II, 3 ist neu hinzugedichtet. Die Szene spielt in Weislingens Schloß und

schildert Franzens stürmisches Verlangen nach Adelheid. Weislingen ist nicht zu bewegen, nach Bamberg zu gehen, und will darum Franz mit Briefschaften dorthin schicken. Der gleich darauf erscheinende Narr weiß jedoch in so verlockenden Farben die Sehnsucht der Bamberger nach Weislingen auszumalen, daß dieser ins Schwanken gerät, ob er der Einladung Folge leisten soll oder nicht. Mit der unentschlossenen Haltung Weislingens schließt die Szene. — C II, 4 stimmt mit B II, 2 überein, ist aber sehr stark erweitert worden. Nachdem Selbitz sein Mißgeschick berichtet und Götz ihn über seine Beziehungen zu Weislingen aufgeklärt hat, bringt Faud die Nachricht von dem Herannahen der Nürnberger Kaufleute, worauf Götz und Selbitz zum Überfall ausziehen. Die nächste Szene (C II, 5) schildert die Beraubung und Götzens Verzweiflung über Weislingens Abfall, den er durch Georg erfährt (erweiterte Fassung von B II, 8). — Mit einer hübschen Episode schließt der Akt. Götz erteilt Georg den Auftrag, das Schmuckkästchen, das ein junger Kaufmann seiner Braut zum Geschenk bringen will und als Lösegeld anbietet, seinem Besitzer zurückzugeben, weil er an den schmerzlichen Augenblick erinnert wird, in dem er seiner Schwester den Verlust ihres Bräutigams mitteilen muß.

Sieben Szenen in B hat Goethe fortgestrichen (B II, 3—7 und 9, 10). Besonders viele Adelheidszenen befinden sich darunter (Adelheids Bemühung, durch Liebetraut Weislingen herzulocken, ihre Erwartung seiner Ankunft, ihre Betörung Weislingens). Einerseits liegt in dem Fortlassen dieser Szenen ein dramatischer Vorzug, weil das Interesse von Adelheid abgelenkt und mehr auf Weislingen übertragen wird. Adelheid spielt in der Bühnenbearbeitung nicht mehr die große Rolle wie im Schauspiel. Anderseits geht aber manches für diese Gestalt Charakteristische dadurch verloren. Ein Vorzug der Bühnenbearbeitung ist die Einfügung der Szene zwischen dem Narren und Weislingen. Der Narr, der hier an Liebetrauts Stelle tritt, führt, indem er seine Überredungskunst walten läßt, auf diese Weise handelnd das aus, wozu er in B nur beauftragt wird.

Dritter Akt. C III, 1 stimmt im wesentlichen mit B III, 1 überein. (Die Klage der Nürnberger Kaufleute und Weislingens Versuche, den Kaiser gegen die unruhigen Ritter einzunehmen.) Hinzugefügt hat Goethe einen längeren Auftritt, der Adelheids Bemühungen, Weislingen für ihre Zwecke zu gewinnen, zeigt. Ein meisterhafter Auftritt, der Adelheids kokettes Wesen und Franzens eifersüchtige Liebe trefflich zum Ausdruck bringt, beschließt diese Szene. — C III, 2 stellt erweitert B III, 2, III, 4 und III, 6 dar. Sickingen hat Götz weitgehende Pläne mitgeteilt und wirbt um Maria (B III, 2). Selbitz bringt die Meldung, daß Götz in die Acht erklärt sei (B III, 4); es wird beschlossen, zu den Waffen zu greifen, Lerse erscheint, bietet seine Dienste an und wird freudig aufgenommen (III, 6). Fortgefallen sind: B III, 3; III, 5; III, 7—11; im ganzen sieben Szenen, welche meistens die Reichsexekution und Götzens Kampfzug gegen diese schildern, die in dramatischer Hinsicht durchaus entbehrlich sind. — C III, 3 gleicht B III, 13, jedoch mit vielen Zusätzen. Durch eine fliehende Zigeunermutter und ihre Kinder wird eine beängstigende Stimmung verbreitet, gleichzeitig aber auch angedeutet, daß die Reichstruppen und Götz einander nah ständen. Die Reichstruppen erscheinen darauf und postieren sich. Die Zigeuner schmeicheln sich an sie heran. Da gewahrt man plötzlich Georg mit einigen Knechten auf der Höhe. Die Reichstruppen ziehen sich zurück. Georg und die Seinigen nehmen die Bühne ein. Wie zu Franz in der Eingangsszene des ersten Aktes so gesellt sich auch hier zu Georg wahrsagend ein Zigeunerknabe. Georg weist ihn jedoch schroff zurück. Die Szene steht in wirksamem Kontrast mit jenem erwähnten Auftritt Franzens im ersten Akt. Danach wird der verwundete Selbitz von den Knechten auf die Höhe gebracht (B III, 13, 1. Hälfte). Blinzkopf überfällt mit den Reichstruppen das Lager. Lerse eilt zu Hilfe und befreit es (Zusatz). Zum Schluß erscheint Götz. Während man sich gemeinschaftlich über den errungenen Sieg freut, fällt der Vorhang (B III, 13, 2. Hälfte). — Die beiden kurzen Lagerszenen (B III, 14 und 16) hat Goethe wohlweislich fortgelassen.

Vierter Akt. Dieser Akt beginnt mit einer hinzugedichteten Szene, in der Sickingen Maria seine Werbung vorträgt, worauf Götz erscheint und zur Beschleunigung der Trauung drängt. — Es folgt dann eine lange Szene, die aus B III, 17—22 zusammengezogen ist. Sie wird eingeleitet mit einem kleinen Gespräch zwischen Lerse und Georg, das insofern dramatisch nicht unwichtig ist, weil dadurch ausgesprochen wird, daß durch Sickingens Hinzutreten neue frohe Hoffnung für Götz erwachse. Mit theatralischem Prunk wird der Brautzug eingeführt, der sich in die Kapelle bewegt; Götz und Lerse bleiben zurück und beraten über das Geleit, das Sickingen gegeben werden soll. Das Folgende stimmt im wesentlichen mit B III, 17 überein. Der Brautzug kommt zurück, Götz und Elisabeth sprechen ihren Segen über das vermählte Paar aus, worauf dieses fortgeleitet wird. Georg überbringt die Nachricht vom Herannahen der Truppen. Der Trompeter, den man in B nur in der Ferne reden hört, erscheint und fordert zur Übergabe auf. Nachdem Götz ihm eine abschlägige Antwort erteilt hat, erfolgt die Belagerung, die in B auf verschiedene Räumlichkeiten verteilt ist, in C sich in einem einzigen Saale abspielt. Die Zusätze in C sind unwesentlich. — C IV, 3 ist hinzugedichtet, Die Szene spielt bei Nacht in Augsburg und zeigt Weislingen und Franz in mißmutiger Stimmung. Adelheid sucht durch eine Mummerei Weislingens gedrücktes Wesen aufzuheitern, was ihr aber nicht gelingen will. Mit einem Liebesgetändel, zu dem teilweise B IV, 4 verwandt worden ist, schließt diese Szene. — C IV, 4 und 5 korrespondieren mit B IV, 1, 2 und 3 und sind fast unverändert geblieben; B IV, 2 und 3 sind dabei in eine Szene („Rathaus") zusammengezogen. Elisabeth berichtet Götz über das Schicksal seiner Getreuen. Götz wird vor Gericht vernommen und bewährt seinen Stolz und seine Kühnheit. Sickingen erscheint und befreit ihn.

Fünfter Akt. Die drei ersten Szenen dieses Aktes schildern den Bauernkrieg, und zwar in folgender Übereinstimmung mit der Fassung B: C V, 1 = B V, 2 (Götz wird von den

Bauern überredet, ihr Hauptmann zu werden). Statt B V, 1 dichtete Goethe einen kleinen Auftritt zwischen Götz und Georg hinzu, der nur zeigen soll, wie schwer Götz die über ihn verfügte Acht trägt, um dadurch seinen Übergang zu den Bauern verständlicher zu machen. — C V, 2 = B V, 3, ist aber im Wortlaut vollständig verändert. Weislingen erfährt durch einen Boten, daß zwischen den Bauern Zwist ausgebrochen sei und sendet Franz zu Adelheid mit der Weisung, sie möge sich auf sein Schloß begeben. Franz eilt, nachdem er durch einen kurzen Monolog gezeigt, wie sehr Adelheids dämonische Macht ihn gefangen halte, zu der Geliebten hin. C V, 3 = B V, 5—7 mit starken Einschränkungen und Änderungen. Georg bittet Götz, die Bauern zu verlassen. In der Ferne gewahrt man den Brand von Miltenberg. Götz klagt die Bauern des Eidbruches an. Darauf folgt die Schlacht mit den Reichstruppen (C V, 5). Vier Boten des heimlichen Gerichts begegnen einander, reden geheimnisvoll und verschwinden wieder. Die Zigeuner erscheinen. Götz flüchtet verwundet zu ihnen und wird von den Bundestruppen gefangen genommen (B V, 6 und 7). Fortgefallen sind: B V, 4 (Lerse teilt Elisabeth mit, daß Götz sich auf die Seite der Bauern geschlagen habe), Weislingens Erscheinen in der Schlacht (B V, 5)[268]) und einiges aus dem Zigeunerlager (B V, 6).[269]) Fortgestrichen hat Goethe auch B V, 8 und 9. Den Inhalt von B V, 8 („Adelheidens Schlafzimmer") hat Goethe teilweise in C V, 4 verwandt. Adelheid trennt sich von Franz, nachdem sie ihn verleitet, Weislingen zu vergiften. Als sie allein geblieben, erscheint das Gespenst der Feme und versetzt sie in tödliche Angst und Bestürzung. Goethe ließ sich diese theatralische wirksame Szene nicht entgehen. Es war eine Reminiszenz aus der ersten Fassung des „Götz". — C V, 5 soll wohl nur den Zweck haben, auf die Allgegenwart der Feme und die Unentrinnbarkeit der Verurteilten hinzuweisen. Die Reisigen, die Adelheid in ihrem Schreck gerufen, haben alle Hallen und Gewölbe durchsucht und nichts gefunden. — C V, 6 ist gleichfalls hinzugedichtet. In einem ländlichen Blumengarten ersucht Lerse Maria, sie möge von

Weislingen des Bruders Leben erflehen. Die beiden folgenden Szenen (C V, 7 und 8) ſtimmen wieder mit dem Original überein (B 10 und 11). Der ſterbende Weislingen, von Gewiſſensbiſſen gequält und durch Marias Flehen erweicht, zerreißt Götzens Todesurteil, worauf Franz ſein Verbrechen geſteht und ſich tötet. Die Verurteilung Adelheids durch das Femgericht verläuft (nur mit etwas mehr Zermonien) wie in B. — B V, 12 und 13 hat Goethe mit Recht fortgelaſſen, da ſie nur die Handlung verzögern. Der Schluß, Götzens Sterbeſzene, ſchließt ſich eng an das Original an.

Aus dieſem Vergleich beider Faſſungen läßt ſich leicht erſehen, daß Goethe den erſten Akt am wenigſten geändert hat. Da er einen geringen Szenenwechſel aufweiſt, ſo waren auch erhebliche Änderungen nicht vonnöten. Viel ſchwieriger geſtaltete ſich ſchon der zweite Akt. Hier waren durch das Fortſtreichen von acht Szenen große Lücken entſtanden, die durch neue Zuſätze ausgefüllt werden mußten. Der bunte Ortswechſel (die Szene iſt bald Bamberg oder Jaxthauſen, bald der Speſſart) bot hier die meiſten Schwierigkeiten. Goethe hat ſie inſofern bewältigt, als er nur zwei Jaxthauſen-, eine Bamberg- und eine Waldſzene an Stelle der geſtrichenen eintreten ließ, wobei allerdings eine neue, „Weislingens Schloß", hinzugefügt wurde. Der dritte Akt war trotz ſeiner Szenenfülle einer Bearbeitung mehr zugänglich, denn die vielen Lagerſzenen konnten ohne großen Verluſt für das Drama fortbleiben, und die Belagerungsſzenen ließen ſich leicht zuſammenziehen. Auch die Bewältigung des vierten Aktes verurſachte wenig Mühe. Im letzten mußte Goethe ſich ziemlich ſtreng an das „Schauſpiel" anſchließen, denn hier hat faſt jeder Auftritt ſeine dramatiſche Bedeutung und kann ſchwer mit einem andern verbunden werden. Darum hat auch dieſer Akt in der Bearbeitung die größte Szenenzahl.

Hat nun Goethe die Forderung einer einheitlichen dramatiſchen Handlung erfüllt?

In den beiden erſten Akten ſind die Szenen auf die beiden Hauptperſonen ziemlich gleichmäßig verteilt. Weislingen

steht aber im Vordergrunde des Interesses. Erst im nächsten Akt wird die Stellung Götzens als Hauptperson deutlich. Diese Zweiteilung des Stoffes, die in dem „Schauspiel" noch stärker hervortritt und auf die ganze Anlage des Stückes zurückzuführen ist, hätte eine noch so geschickte Bearbeitung nicht beseitigen können. Wohl hat Goethe den Versuch gemacht, die Zweiteilung des Stoffes auszugleichen, indem er mehrere Bambergszenen im ersten und zweiten Akte und verschiedene Adelheidszenen fortstrich,*) wodurch das Weislingendrama ein wenig eingeschränkt und die Persönlichkeit Götzens mehr in den Vordergrund gerückt wurde.

Die Steigerung der Handlung setzt ihre Einheitlichkeit voraus, denn wie soll eine Handlung ansteigen, wenn sie beständig unterbrochen oder von einer andern durchkreuzt wird! Es müssen notwendig Momente eintreten, wo sie erlahmt oder stillsteht. Daher kommt es, daß dort, wo am meisten einheitliche Handlung angetroffen wird, wie im ersten und fünften Akte der Bearbeitung, die größte Steigerung bemerkbar ist. Im ersten Akt folgen die Geschehnisse kurz nacheinander. Die Versöhnung zwischen Götz und Weislingen ist die höchste Steigerung. Der Zuschauer ist dadurch erwartungsvoll auf Weislingens weitere Handlungsweise gespannt. Im zweiten Akt entstehen schon empfindliche Pausen. Man erwartet nun nach Weislingens Verlobung mit Maria und seiner schwankenden Stellung zwischen ihr und Adelheid eine männliche und entschlossene Tat von ihm. Statt dessen bricht die Bearbeitung in II, 3 mit seiner unentschlossenen Haltung ab, um ihn uns in III, 1 schon als Gemahl Adelheids vorzuführen, während alles Vorgefallene dem epischen Bericht überlassen wird. Hierin steht das Original viel höher, weil Adelheids Einfluß dort Weislingens Umkehr verständlich macht. — Der dritte Akt bringt, mit Ausnahme der Ächtung Götzens, kein einziges besonders spannendes Moment. Die Reichsexekution und die

*) Das Adelheiddrama, das in der ursprünglichen Fassung des „Götz" einen weit größeren Raum und eine selbständigere Stellung einnimmt, hat Goethe in B mit dem Weislingendrama mehr verschmolzen.

Belagerung sind ihre notwendigen Konsequenzen, die aber dadurch, daß sie so breit ausgesponnen sind, einen langen Stillstand verursachen. Erst die Rathausszene zu Heilbronn (B IV, 2 und 3; C IV, 5), in der Götz seinen kühnen, mannhaften Charakter offenbart, gibt Anlaß zu neuen Erwartungen und Hoffnungen. Nun folgen allerdings im fünften Akt durch die Einführung des Bauernkriegs, Götzens Übergang zu den Bauern, seine Gefangennahme, Weislingens und Adelheids Schicksal, Götzens Tod usw. eine Menge dramatischer Momente, aber diese verschwinden wegen ihrer großen Fülle und Verteilung auf viele Szenen und Personen.

Diese Mängel der Bearbeitung empfand Goethe sehr deutlich, und da ihre Beseitigung unüberwindliche Hindernisse bereitete, so bediente er sich verschiedener kleinerer Hilfsmittel, um so die theatralische Wirkung zu erhöhen. Er kontrastierte wirksam einige Auftritte und Szenen, z. B. C II, 3 (9. und 10. mit 11. und 12. Auftritt); C III, 1 (4. und 5. Auftritt); C V, 3 (8. und 9. Auftritt); C V, 5 (13. und 14. Auftritt); C V, 7 und 9. Den Aktschlüssen wurde durch Gruppierungen (I. und III. Akt) oder tableauartige Stellungen (II. Akt) ein theatralisches Gepräge verliehen. Aufzüge führte er ein: Brautzug (IV, 2), Maskengefolge (IV, 3). Das lyrische Element wurde verstärkt (III, 1 Franzens Lied „Beim alten Herrn von Wanzenau"), das humoristische erhielt einige Zusätze (II, 3). Auch die Zigeunerszenen und das Femgericht wurden breiter ausgesponnen. Allerdings trat an Stelle des Romantischen der Zigeuner jetzt mehr das Vagabundenartige ihres Wesens hervor. Der Feme erhielt einen unheimlicheren Charakter durch die geheimnisvolle Begegnung der vier Boten des Gerichts nach der Schlacht (V, 3) und die Erscheinung des Gespenstes in Adelheids Zimmer.

An den Charakteren zeigt sich am deutlichsten, daß Goethe sich nicht mehr recht in den Geist seines Jugenddramas hineindenken konnte, wie es ihm ja auch schwer fiel, in den späteren Faustszenen sich in den Charakter der Urfaustszenen zu versetzen. Indem er den Forderungen der Zeit und seiner Kunst-

anschauung Rechnung trug und die Sturm- und Drangtendenzen möglichst tilgte, ging viel alte Eigenart der Gestalten verloren.

Götz ist in der Bearbeitung nicht mehr die urwüchsige deutsche Rittergestalt wie in den beiden ersten Fassungen des Stückes. Das patriarchalische Verhältnis zu seiner Umgebung ist stark vermindert worden. Sein barsches und doch dabei herzliches Wesen kommt in den Zutaten nirgends zum Vorschein. Im Gegenteil, eine weichliche Sentimentalität hat Goethe den Zügen seines Helden beigemischt, die besonders hervortritt, als Götz Weislingens Verrat[270]) und seine eigne Ächtung erfährt,[271]) eine Sentimentalität, die stellenweise auch in einem salbungsvollen, frömmelnden Tone zum Ausdruck kommt.[272]) Um so empfindlicher wirkt nach solchen weichlichen Momenten Götzens Rachedurst, den er an den Nürnberger Kaufleuten befriedigen möchte.[273]) Auch die Weitschweifigkeit der Ausdrucksweise, die man in dem Original nicht kennt, wirkt befremdend.[274]) Götz redet auch in C philosophischer und mehr reflektierend.[275]) Ein wenig scheint in dieser Beziehung der „Wallenstein" auf die Bearbeitung eingewirkt zu haben.*) Der naive gutherzige Glaube an Weislingens Treue, der Götz so schnell sich mit dem Jugendfreunde versöhnen läßt, ist geschwunden. An seine Stelle ist eine Art Fatalismus getreten.**) Zugunsten der Bearbeitung muß gesagt werden, daß das Verhältnis der beiden Ritter zu einander eine deutlichere Motivierung erhalten hat, wie überhaupt

*) Eine Stelle ist in dieser Beziehung recht auffällig. Als Selbitz seine Verwunderung über Götzens schnelle Versöhnung ausspricht, antwortet letzterer: „Ganz natürlich war's doch! Zu ihm war mir die Neigung angeboren, wie aus Einfluß der Planeten, mit ihm verlebt' ich meine Jugend, und als er sich von mir entfernte, mir schadete, konnt' ich ihn nicht hassen." (Baechtold 65, 34 ff.) Wer würde da nicht an Wallensteins Sternenglauben und die darauf beruhende Freundschaft mit Octavio erinnert!

**) „Sein Bild, sein Name stand mir überall im Wege", sagt Götz zu Selbitz. „Ich hatte eine Hälfte verloren, die ich wieder suchte. Besser mocht' es ihm auch nicht gehen; denn bald, als wir uns wiedersahen, stellte sich das alte Verhältnis her und nun ist's gut, ich bin zufrieden, und mein Tun geht wieder aus dem Ganzen." (Baechtold 65, 42 ff.)

manches in C klarer und beſſer begründet iſt, z. B. Götzens Übergang zu den Bauern. Weislingen ſchildert genau in dem Auftritt zwiſchen ihm und Maria (C II, 1), woher es gekommen ſei, daß beide Freunde einander entfremdeten. Götz wurde zum Krieger, Weislingen zum Weltmann. Andere Kreiſe umgaben beide, und ſo geſchah es, daß ſie ſchließlich gegen einander wirkten und Feinde wurden.[276])

Weislingen brauchte, was die Milderungen der Sturm- und Drangtendenzen anbetrifft, keine erheblichen Änderungen. Um als Verbrechernatur im Sinne der Genieperiode zu gelten, iſt er denn doch noch zu gut. Er iſt mehr der charakteriſtiſche Typus Goethiſcher Männergeſtalten. Im „Clavigo", im „Fernando", im „Egmont" kehrt er wieder, nur in anderen Gewändern. Schwanken und Unentſchloſſenheit, dabei eine gewiſſe Gutmütigkeit und Weichheit des Gefühls ſind die typiſchen Eigenſchaften dieſer Geſtalten. Weislingens unentſchloſſene Haltung tritt am deutlichſten hervor in ſeinem Verhältnis zu den beiden Frauen, Maria und Adelheid. Hier hat Goethe, indem er an die Stelle von Liebetrauts Erzählung eine Szene treten ließ, Weislingens Treubruch beſſer motiviert. Weislingen, welcher in B zu unvermittelt nach ſeinem Entſchluß, nicht nach Bamberg zu gehen, daſelbſt erſcheint, wird in dieſer Szene noch einmal in ſeiner Unentſchloſſenheit vorgeführt. Der Zuſchauer erhält aber ſchon die leiſe Gewißheit, daß er der Überredungskunſt Franzens und des Narren nicht widerſtehen werde. Allerdings tritt dann in C eine große Lücke ein: wir ſehen Weislingen erſt als Gemahl Adelheids wieder. Wie Adelheid ihn durch ihre Koketterie an ſich gezogen und betört, bleibt alles in Dunkel gehüllt. Und doch ſind dieſe fortgelaſſenen Szenen nicht nur für die Charakteriſtik Adelheids, ſondern auch für die Wandlung Weislingens von weſentlicher Bedeutung, da ſie ſein redliches Bemühen zeigen, die geſchworene Treue zu wahren und ſich den Schlingen der Kokette zu entziehen. Franzens Schilderungen ihrer verführeriſchen Reize machen uns noch nicht die dämoniſche Macht dieſes Weibes begreiflich, und darum Weislingens Treubruch auch nicht verſtändlich.

Im Gegenteil, Weislingens feindseliges Benehmen gegen Götz erscheint nunmehr als böswillige Absicht eines von Haus aus schlechten Charakters, während in B Weislingen nur den Eindruck eines Schwächlings erweckt, den Adelheid für ihre Zwecke auszubeuten sucht. Es ist begreiflich, daß Weislingen, als Götz an die Spitze der Bauern getreten ist, mehr männliche Entschlossenheit zeigen will. Er sieht Götz nun auch als Schuldbeladenen vor sich und steigt daher im Bewußtsein seines eigenen Wertes. Es ist auch begreiflich, daß er in der Schlacht ausruft: „Und wenn ich dich habe! — Es ist noch Gnade, wenn wir heimlich im Gefängnis dein Todesurteil vollstrecken." (B V, 5.)[277]) Der Haß erscheint hier als notwendige Konsequenz und bürgt uns noch für eine gewisse Selbständigkeit in Weislingens Charakter. Von diesem Hasse spüren wir in C nichts, und das spricht eben für die Mattherzigkeit und Verschwommenheit seines Charakters. Dort kämpft Weislingen auf dem Schlachtfelde mit dem Gespenste der alten Freundschaft und den Schatten seiner Ehe (V, 4. Auftritt). Sie nahen sich ihm wie die Vorboten seines Todes. Wohl faßt er den Entschluß, die Widersacher zu überwinden, aber es ist der Entschluß eines Lebensmüden, das letzte Aufraffen eines Sterbenden.

Die dritte wichtigste Gestalt des Dramas, Adelheid von Walldorf, hat in der Bearbeitung gleichfalls ein etwas anderes Gesicht erhalten. Man bekommt keinen rechten Begriff von ihrem koketten Wesen und ihrer betörenden Macht, weil eben alle die Szenen, in denen dies zum Ausdruck kommt, fortgelassen sind. Die einzig übriggebliebene Bambergszene gibt uns nur Aufschluß über Adelheids Klugheit und gewandten gesellschaftschaftlichen Umgang. In der nächsten Szene, wo sie schon als Gemahlin Weislingens erscheint, kommt nur ihr schlaues herrschsüchtiges Wesen zum Ausdruck, und folgte nicht der meisterhafte kleine Auftritt zwischen ihr und Franz, so bliebe diese Szene durchaus farblos. Unwirksam bliebe auch C IV, 3, wenn diese Szene durch den Auftritt zwischen Adelheid und Franz nicht belebt worden wäre. Selbst der lange Schluß-

monolog Adelheids, der unleugbar theatralisch wirkungsvoll ist, vermag ihrem Charakter keine originellen Züge zu verleihen. Adelheid ist in der Bearbeitung ziemlich physiognomielos.

Die Wirkung der Kontraste hat Goethe auch bei den Charakteren angewandt. Die Hauptgestalten stehen in schroffem Gegensatz einander gegenüber: auf der einen Seite — Götz, Maria und Georg, auf der andern — Weislingen, Adelheid und Franz. Diese Kontrastierung versprach schon im voraus eine gute Wirkung. Leider ist der Gegensatz zwischen Götz und Weislingen in C nicht mehr so auffällig wie in B. Dasselbe läßt sich über Maria und Adelheid sagen. Erstere hat nach der sentimentalen Seite hin einige unerfreuliche Zusätze erhalten, während letztere, wie erwähnt, in ihrem koketten Wesen Einbuße erlitt. Dagegen hat Goethe den Kontrast zwischen Georg und Franz bedeutend verschärft. Diese beiden Gestalten sind wohl die gelungensten der Bearbeitung. Georg ist der frische, tapfere, ehrliche, kampfesmutige Bursche geblieben, ein Götz in jungen Jahren. Franz hat in C ein selbstbewußteres stärkeres Wesen erhalten. Er ist weniger das Spielzeug Adelheids als das Opfer seiner wilden unbändigen Leidenschaft zu ihr, die in der Bearbeitung denn auch bedeutend verstärkt erscheint (II, 5. Auftritt; II, 8 und III, 3). Diese leidenschaftliche Liebe läßt ihn vor nichts zurückscheuen und verleiht ihm das Bewußtsein einer ungewöhnlichen Stärke. Weislingen scheint ihm darum ein Schwächling, dessen Seele er wie kein anderer durchschaut.*) Diesen immer von Leidenschaft hin und her geworfenen Jüngling stellt Goethe nun dem

*) „Schwacher Mann", ruft er in C V, 5 aus, als Weislingen einen männlichen Entschluß gefaßt hat, „glaubst du stark zu sein, weil du dich wütend anstrengst? Nachgiebige Seele, du weißt nicht, daß du von jeher das Recht vermißtest, zu befehlen. Ihr willst du befehlen, dem Weibe, daß die Natur als Herrin der Welt heraufhob? Mir denkst du zu befehlen, mir, dem Vasallen der höchsten Schönheit? Zu ihr will ich! Keineswegs, weil du mich sendest, sondern weil mich das Herz treibt, weil ich muß. Und leisten will ich, was sie fordert, sie mache mich glücklich oder lasse mich verschmachten." (Baechtold 164, 39 ff.)

männlich denkenden und handelnden Georg gegenüber, und zwar immer so, daß sich die Eigenschaften beider Jünglinge wirksam voneinander abheben, z. B. am Schluß des 2. Aktes in der Szene mit den Kaufleuten lernt man Georgs Gehorsam und gleichzeitig sein weiches Gemüt kennen, in der nächsten Szene — Franzens liebeslüsternes Getriebe (C III, 1); C IV, 17 und die vorhergehenden Auftritte zeigen uns Georgs Kampfesfreude und Tapferkeit; die nächste Szene (20. Auftritt) führt uns Franz als schmachtenden Liebhaber vor; C V, 5. Auftritt schildert uns Franz in der ungünstigsten Weise: untreu, ungehorsam und mit verräterischen Absichten, während im nächsten Auftritt Georgs rührende Ehrlichkeit und flehende Bitte, sein Herr möge von den Aufrührern lassen, uns Bewunderung entlocken. Georg stirbt den Heldentod für seinen Herrn, Franz begeht nichtswürdigen Verrat und nimmt vor Gewissensqual sich selbst das Leben. Auch in anderer Hinsicht hat Goethe den Gegensatz beider Jünglinge verschärft. Indem er das Wahrsagen der Zigeuner gleich in der ersten Szene verwendet, gibt er sofort für Franzens Charakter einen wichtigen Grundton an: sein abergläubisches, weibisch veranlagtes, nervöses Wesen. Ganz umgekehrt verhält es sich mit Georg. Als ihm die Zigeunerkinder mit dieser Absicht nahen, da weist er sie von vornherein schroff zurück und offenbart dadurch seinen männlichen Charakter.

Unter den übrigen Gestalten hat Selbitz eine Änderung zu seinen Ungunsten dadurch erfahren, daß Goethe ihm die Würfelleidenschaft angedichtet hat. Nun erhält seine Hilfeleistung ein egoistisches Motiv, denn er will wieder zurückgewinnen, was er kurz zuvor mit einem „Kleeblatt verwünschter Ritter" verloren. Elisabeth und Sickingen haben unwesentliche Zusätze erhalten. — Unter den Bamberger Gestalten hat Liebetraut die größte Änderung erfahren. Aus dem witzigen gewandten Hofnarren des Bischofs ist ein ungelenker alter Hanswurst geworden, der in der Bearbeitung eine ziemlich klägliche Rolle spielt.

Die Sturm- und Drangtendenzen des „Götz" prägen sich

natürlich nicht allein in den Charakteren (Kraftmenschentum, Verbrechertum, starker Gefühlsausdruck u. a.) sondern auch in den verschiedenen Anschauungen aus. Die stark nationale Tendenz des Stückes verschaffte ja dem Götz bei seinem Erscheinen den großen Erfolg. Die Schwärmerei für Einheit und Größe des Vaterlandes, der Haß gegen alles Fremdländische, die Freiheitssehnsucht aus Tyrannenjoch, darin lag das zündende Feuer für die Gemüter der damaligen Zeit. Daß Goethe, der bereits im „Mahomet" und „Tancred" an geringfügigen politischen Anspielungen Anstoß genommen hatte, in seinem eigenen Drama noch strenger verfahren würde, war vorauszusehen. Selbst eine so kleine unschuldige Stelle, wie „Ich halte nichts für tunlicher, wenn Eure Majestät und die Fürsten sich über andern unbedeutenden Zwist vereinigen könnten",[278]) wurde wahrscheinlich wegen ihrer Anspielung auf die Einigung Deutschlands ausgemerzt. Daß Goethe die Tendenzen des Bauernkrieges stark milderte und die Ausfälle gegen die Fürsten strich, ist leicht zu verstehen. Weniger begreiflich ist es, wenn er im 4. Akt, 15. Auftritt den trefflichen Vergleich, den Götz zwischen sich und dem Kaiser anstellt, fortstreicht oder wenn er daselbst statt „Es lebe die Freiheit" — „Es lebe der Reuterstand" rufen läßt.

Unerfreuliches läßt sich auch über den Dialog und die Sprache der Bühnenbearbeitung sagen. Der Dialog in den hinzugefügten Stellen hat nicht die lebensreiche Fülle und Frische des Originals. Er hat, wie Brahm richtig bemerkt, „ein graues sentenzmäßiges Aussehen" erhalten, besonders in der Szene zwischen dem Kaiser und Weislingen.[279]) Der Stil ist behaglicher und gefällt sich in breiter Ausmalung. Auf zwei solcher Stellen habe ich bereits hingewiesen, die Szenen, in denen Götz Weislingens Verrat und seine Ächtung erfährt. Der knappe dramatische Ausdruck des Originals ist dadurch verloren gegangen. An seine Stelle treten epische Breite und Reflexionen. Nur in wenigen Zusätzen hat Goethe sich dem Ton seines Jugendschauspiels angepaßt, z. B. in dem Auftritt, wo Franz von Adelheid die Namen ihrer Günstlinge

hergesagt werden, oder in der Szene, wo Weislingen ihn nach Bamberg schicken will und Franz seine nervöse Sehnsucht nicht zu meistern vermag. Das sind aber nur Ausnahmen, die für den Charakter der gesamten Bearbeitung kaum in Betracht kommen. Man muß außerdem erwägen, daß zwischen dem Schauspiel und der Bearbeitung ein großer Zeitraum lag, in dem Goethes Sprache sich wesentlich verändert hatte. Gerade das „Schauspiel" zeichnet sich durch eine bis ins feinste jeder Gestalt und Gruppe angepaßte Sprache aus. Volksmäßige und sprichwörtliche Wendungen beleben den Ausdruck, Rede und Gegenrede sind innig miteinander verknüpft. Kurzum, die Sprache ist durchaus frei und individuell, originell und sinnlich. Objektivität, klassische Harmonie und Rhetorik zeichnen die Sprache Goethes im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aus. So geschah es denn, daß zwei verschiedene Stile, Goethes Jugend- und sein beginnender Altersstil sich in der Bearbeitung durcheinander mengten. Eine breitschweifige Rhetorik schlich sich ein, wodurch das Drama natürlich eine beträchtliche Einbuße erlitt.[280])

Trotz der vielen Streichungen währte die erste Aufführung am 22. September, wie Goethe befürchtet hatte, viel zu lange.[281]) Infolgedessen teilte Goethe den „Götz" in zwei Hälften und ließ ihn, so geteilt, an zwei Abenden aufführen, und zwar am ersten Abend Akt 1—3 (inkl.) und am zweiten: Akt 3—5. Die Aufführungen fanden am 29. September und 13. Oktober statt.[282]) Goethe hatte die Teilung unternommen, um zu sehen, welche Partien das Publikum am liebsten missen wollte.[283]) Diese Änderung fand jedoch wenig Anklang. Weyland schrieb darauf an Böttiger, daß das Stück in der Mitte jämmerlich entzweigeschnitten worden wäre.[284])

Goethe unternahm nun noch eine Bearbeitung und brachte den auf diese Weise nochmals verkürzten „Götz" am 8. Dezember desselben Jahres auf die Bühne.[285]) Diese Fassung, die mit dem Buchstaben D bezeichnet wird, wurde auch in den nächsten Jahren den Aufführungen zurunde gelegt.

Die bedeutendste Änderung ist hier die Streichung der

Bamberger Szene. Damit wird Bamberg als Schauplatz ganz aus dem Drama ausgeschaltet. Diese auf Schillers Veranlassung gemachte Änderung war durchaus nicht nach Goethes Geschmack. Er fand, daß dadurch aus dem Stück eine Ritterkomödie würde, und daß die ursprüngliche Idee, das Hof- und Ritterleben zu schildern, vollständig fortfalle.[286]) Auch das Fortlassen des heimlichen Gerichts war keine glückliche Änderung. Dagegen muß die Wiederaufnahme der Eingangsszene von B gelobt werden. Außerdem kamen einige textliche Änderungen hinzu.[287])

Aber selbst diese Bearbeitung sollte nicht die letzte sein, die Goethe unternahm. Bereits nach dem Erscheinen des „Schauspiels" hatte ein Rezensent im „Teutschen Merkur" die Ansicht ausgesprochen, daß die Geschicke Götzens und Weislingens getrennt in zwei Stücken behandelt werden könnten.[288]) Auch die „Zeitung für die elegante Welt" wies nach der Leipziger Aufführung (1807) auf die Möglichkeit einer solchen Bearbeitung hin.[289]) Diese Idee realisierte Goethe denn auch schließlich, indem er den „Götz" in zwei Stücken, „Adalbert von Weislingen, Ritterschauspiel in 4 Aufzügen" und „Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in 5 Aufzügen", am 23. und 26. Dezember 1809 über die Weimarer Bühne gehen ließ. Leider ist diese Bearbeitung unbekannt geblieben, so daß man über die Einteilung der Szenen und Akte nichts weiß. Soviel ist nur bekannt, daß sich die Bearbeitung an C anschloß, und daß das erste Stück mit den Schlußworten des zweiten Aktes von C endete.*)

Die Beurteilungen, welche die „Götz"-Bearbeitung von

*) Diese Bühneneinrichtung fand eine nochmalige Umarbeitung, als Goethe nicht mehr dem Theater vorstand. Von dieser Bearbeitung ist die Rolle des Narren aus den ersten Szenen des vierten Aktes vorhanden. Sie weicht vollständig von den bekannten Texten ab (s. Baechtold XI f.). Beide Stücke erschienen unter dem Titel „Adalbert von Weislingen, Götz von Berlichingen erster Teil, Schauspiel in 4 Aufzügen" und „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, zweiter Teil des Götz von Berlichingen, Schauspiel in 5 Aufzügen" am 27. und 30. Oktober 1819 auf der Bühne. Eine Übersicht über die einzelnen „Götz"-Bearbeitungen Goethes befindet sich am Schluß dieser Arbeit in Tabelle II.

Zeitgenossen und spätern Kritikern gefunden hat, lauten meist abfällig. Das beste Urteil hat wohl Stephan Schütze in einem Briefe an den Hofrat Becker gefällt. Dort heißt es: „Das Stück selbst ist mehr aus- und nach- als umgearbeitet, die wichtigeren Szenen sind verlängert und mehr motiviert. Es ist darin durch komische und witzige Züge mehr für die Unterhaltung des gewöhnlichen Publikums gesorgt; es fehlt auch nicht an feierlichen Aufzügen und einnehmenden Schlußszenen. Durch dies alles scheint mir aber das Ganze etwas von seiner alten ernsten Würde verloren zu haben, und es kommt mir vor, als ob Goethe nun auch anfange, etwas dem Publikum zu Gefallen zu tun.“[290]) Auch Ludwig Tieck tadelte die Bearbeitung.*) Spätere kritische Stimmen drücken sich noch abfälliger aus. Bielschowsky schreibt: „Er hat dabei die leuchtende Jugendschönheit des Werkes verlöscht und doch für das Theater nicht mehr gewonnen als ein mit gewöhnlicher Routine zugestutztes Stück, das kaum weniger der inneren Geschlossenheit entbehrt als die dialogisierte Historie.“[292]) Eugen Kilian nennt die Bearbeitung eine ungeheure Verschlechterung des Originals und spricht nur den Adelheidszenen künstlerische Berechtigung und poetischen Reiz zu.[293]) Ähnlich lautet Otto Brahms Ansicht.[294]) Ein sehr passendes objektives Urteil spricht Richard Wagner in seinen Schriften aus. Er sagt: „Durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Szene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Dramas zu gewinnen.“[295])

Alle diese Urteile haben gemeinsam, daß sie in der Bearbeitung eine Verschlimmerung des Originals und eher

*) „Das Werk ist meisterhaft“, schreibt er, „als dramatischer Roman oder szenische Novelle, oder, man nenne es, wie man will, nur kein Schauspiel für die deutsche oder irgendeine wahre Bühne. Darum konnte es auch nur vermittelst gewaltsamer und zerstörender Verkürzungen und Änderungen gegeben werden, die den Verehrer des Dichters schmerzen müssen, am meisten wohl die, die in spätern Jahren Goethe selbst mit diesem seinem lebensfrischen Jugendgedichte unternommen hat, die eigentlich das Werk ganz zerstören und ein anderes mit ganz anderen Elementen an dessen Stelle schieben.“[291])

eine Umarbeitung als eine Bühneneinrichtung erblicken. Dieses wird vollends bestätigt. Die Bühnenbearbeitung ist nicht, wie man erwarten müßte, kürzer geworden, sondern sie hat an Umfang sogar zugenommen, so daß sie das Original um etwa 8000 Worte überragt.[296]) Die neue Fassung C ist eine poetische Umdichtung von B mit einigen theatralischen Zutaten, eine Umdichtung, die sich ungefähr in demselben Verhältnis zu B befindet wie B zu A (erste Fassung). Goethe durchlebte gewissermaßen den Schöpfungsakt seines Werkes noch einmal, nur mit dem Unterschiede, daß ihm die Gestalten des Dramas fremd gegenüberstanden und er ihre Empfindungen nicht mehr teilte.

Den Mangel seiner Bearbeitung empfand Goethe selbst deutlich genug. Dafür legt eine Notiz in den „Tag- und Jahresheften" Zeugnis ab. Dort heißt es: „Das Stück blieb immer zu lang, in zwei Teile geteilt war es unbequem, und der fließende historische Gang hinderte durchaus ein stationäres Interesse der Szenen wie es auf dem Theater gefordert wird.[297])

„Romeo und Julia".

Das nächste Stück, das Goethe für die Bühne bearbeitete, war Shakespeares Liebestragödie „Romeo und Julia".*) Wie er zu der Bearbeitung angeregt worden ist, geht aus einem Briefe des Schauspielers Pius Alexander Wolff vom 20. Februar 1812 an den Kriegsschriftsteller Otto August Rühle von Lilienstern deutlich hervor.[298]) Lilienstern hatte Wolff auf das Drama aufmerksam gemacht, und letzterer dann versucht, Goethe dafür zu interessieren. Von den Vorschlägen Wolffs blieb für

*) Schon als Leipziger Student plante Goethe, als er Weißes „Romeo" gelesen und gesehen hatte, eine Tragödie dieses Namens zu schreiben (vgl. W. A. IV I, 122 und 124, zwei Briefe an Behrisch). Ob Goethe dabei an die Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas oder an ein eignes Werk dachte, das wissen wir nicht. Der Plan blieb unausgeführt. Dreißig Jahre nachher hatte er die Absicht, die Tragödie in Schlegels Übersetzung aufzuführen. Er unterließ es aber, weil kurz zuvor Christiane Neumann gestorben war, welcher „er damals einzig einen vollkommenen Erfolg zutraute". (Br. von A. W. Schlegel 1797. Biedermann X, 29.)

die Bearbeitung nur bestehen, daß der größte Teil der Exposition auf den Maskenball verlegt wurde.[299]) Am 5. Dezember 1811 nahm Goethe laut Tagebuch die Arbeit in Angriff. Ununterbrochen arbeitete er in den nächsten Tagen daran, so daß er schon am 26. Dezember notieren konnte, „Romeo und Julia Schluß".[300])

Die Frage, ob eine Tragödie Shakespeares in ihrer unveränderten Gestalt oder in einer Bearbeitung auf die Bühne kommen müsse, war schon im 18. Jahrhundert strittig. Als Schröder in den siebziger Jahren auftrat mit seinen für die damalige Zeit vorzüglichen Shakespearebearbeitungen, die viele Jahre hindurch die Bühne beherrschten, da war für lange Zeit entschieden, daß Shakespeare nur mit Kürzungen aufgeführt werden könne.

Die gegenteilige Ansicht vertrat Tieck, der für die Unantastbarkeit Shakespeares eintrat und ihn ohne Redaktion und Modifikation auf das Theater gebracht wissen wollte.[301]) Diese Doppelstellung Shakespeare gegenüber findet im „Wilhelm Meister" in den verschiedenen Ansichten Wilhelms und Serlos über „Hamlet" ihren Ausdruck. Wilhelm verlangt, daß „Hamlet" „ganz und unzerstückt" aufgeführt werde. Der Theaterpraktiker Serlo widerspricht dem. „Gar verzweifeln wollte unser Freund", heißt es im Roman, „als Serlo ihm einst nach langem Streit das einfachste Mittel anriet, sich kurz zu resolvieren, die Feder zu ergreifen und in dem Trauerspiele, was eben nicht gehen wolle, noch könne, abzustreichen, mehrere Personen in eine zu drängen, und wenn er mit dieser Art noch nicht bekannt genug sei oder noch nicht Herz genug dazu habe, so solle er ihm die Arbeit überlassen, und er wolle bald fertig sein." Wilhelm ist über diesen Leichtsinn Serlos empört. Dieser erwidert aber gelassen: „Mein Freund, Sie werden es auch schon werden."[302]) Das schrieb Goethe in einer Zeit, als er noch selbst etwas von dem Theaterenthusiasmus Wilhelm Meisters in sich spürte, und seine Jugendbegeisterung für Shakespeare noch nicht ganz erloschen war. Diese literarische Begeisterung wurde aber allmählich zurückgedrängt, besonders als

seine eigne Kunst sich mit der antiken Dichtung verschwisterte, und seine dramaturgische Anstellung das Wachsen des theatralischen Interesses für Shakespeares Dramen forderte. Auf diese Weise gelangte Goethe selbst schließlich zu Serlo-Schröders Ansicht, der theatralische Dichter müsse ein Epitomator des Epitomators sein. Shakespeare sei nur ein Epitomator der Weltgeschichte, des Menschen und der Natur, weil seine Dramen den Bühnenanforderungen des 18. Jahrhunderts nicht entsprächen, d. h. sie bedürften einer Bearbeitung, wenn sie bühnengerecht sein sollten.

Aus dieser dramaturgischen Anschauung Goethes über Shakespeare soll man nun keineswegs schließen, daß er sich um die dichterische Eigenart Shakespeares bei der Bearbeitung gar nicht gekümmert habe. Diese Annahme wird durch die Verschiedenheit der Anschauungen, mit der Goethe die einzelnen Stücke dieses Dichters betrachtete, widerlegt.

In „Wilhelm Meisters Lehrjahren" finden wir Bruchstücke einer „Hamlet"-Bearbeitung. Wenn man sich aus diesen fragmentarischen Bemerkungen auch kein vollständiges Bild jener Bearbeitung machen kann, so lassen sich danach doch leicht ihre Grundzüge erkennen. Goethe unterschied im „Hamlet" zweierlei: die „inneren" und die „äußeren Verhältnisse" der Personen. Die inneren Verhältnisse werden durch die Handlungen und Charaktere der Hauptpersonen bedingt und dürfen infolgedessen nicht geändert werden, da das Wesen des ganzen Dramas sonst gestört würde. Dagegen können die äußeren Verhältnisse (der Krieg mit Fortinbras, Laertes' Reise nach Frankreich, Hamlets Verschickung und alle Begebenheiten, bei denen der Zufall eine Rolle spielt) getrost fortgestrichen und geändert werden, ohne daß dadurch dem Stück ein Schaden erwächst. Von diesen „einzelnen, zerstreuten und zerstreuenden Motiven" behielt Goethe nur die Unruhen in Norwegen bei, zu denen der Tod des alten Hamlet Anlaß gibt. Indem Goethe Fortinbras wegfallen ließ und verschiedene Nebensächlichkeiten, wie z. B. die Erwähnung Wittenbergs tilgte, wahrte er eine größere Einheit. Beim Fortlassen der Personen verfuhr er

aber doch recht vorsichtig. So wurden Rosenkranz und Güldenstern nicht in eine Person zusammengezogen, denn er sah sie als Repräsentanten der Gesellschaft an, „als ein Paar, das mit dem einen guten, trefflichen Horatio kontrastiert".[303])

Es läßt sich nicht leugnen, daß Goethes Bearbeitung eine gewisse Verwandtschaft mit der Schröderschen aufweist,[304]) z. B. in der Streichung einiger Nebenpersonen, in dem Fortfallen von Fortinbras' Kriegszug und Hamlets Abenteuer auf der See. Es machen sich aber auch manche wesentlichen Unterschiede bemerkbar. Beispiele: In Schröders Bearbeitung fiel die Unterredung Hamlets mit den Schauspielern fort, Goethe dagegen legte großen Wert auf diese Szene. Schröder tilgte die Kirchhofsszene, die Goethe beibehielt. Schröder verschmolz Rosenkranz und Güldenstern zu einer Person, Goethe ließ beide Rollen aus den obengenannten Gründen gesondert stehen. Schröder gab der Forderung des Publikums nach: Hamlet blieb am Schluß leben, Goethe verlangte ein unbedingt tragisches Ende. Diese kleinen Merkmale genügen schon, um den Beweis zu erbringen, daß Goethes Bearbeitung an poetischem Wert ungleich höher als die Schröders stand; denn Schröder verstieß oft gegen die Absichten des Dichters, während Goethe, bei allen theatralischen Rücksichten den poetischen Gehalt des Werkes zu wahren suchte.

Während Goethe im „Hamlet" verschiedene Änderungen und Kürzungen vorgenommen hatte, getraute er sich im „Julius Cäsar", den er im Jahre 1803 auf die Bühne brachte, nicht, in den Organismus des Stückes einzugreifen. „Bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit des Stücks," schrieb er an August Wilhelm Schlegel, „in die man sich so gern versenkt, scheint kein Wort entbehrlich, sowie man nichts vermißt, was das Ganze fordert, und doch wünscht man, zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon in der Grundlage des Stoffs und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen, und das Ganze den Ein-

sturz droht."[305]) Goethe hat denn auch außer einigen geringfügigen Zusätzen, die der Poet erhielt, und mehreren szenischen Vereinfachungen an dem Stücke nichts geändert.[306]) Einige Ratschläge hat er allerdings Schlegel in bezug auf eine Bühnenbearbeitung gegeben.[307]) Die Änderungen aber, die er vorschlägt, sind durchaus unwesentlich. So bietet sich uns wiederum hier ein Beispiel, wie Goethe streng den Originalcharakter eines Shakespearischen Dramas auf der Bühne festhielt.

Ganz anders zeigte er sich bei seiner „Romeo und Julia"-Bearbeitung. Die Grundsätze, die er hier befolgte, hat er wiederholt ausgesprochen. Er wollte das Interessante konzentrieren und in Harmonie bringen, „da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publikum viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte, ja mußte, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen."[308]) Konzentration der Handlung und harmonische Folgerichtigkeit der Charaktere, das sind die beiden Hauptmaximen, die für die Einrichtung maßgebend waren.[309])

Vergegenwärtigen wir uns darum in kurzen Umrissen den Inhalt der Bearbeitung und stellen wir fest, wo Goethe sich an das Original angeschlossen hat und wo er von ihm abgewichen ist.*)

Erster Aufzug. Shakespeare beginnt sein Drama mit einer anschaulichen und lebensvollen Exposition. Der Streit der Montagueschen und Capuletischen Diener führt uns gleich in den Zwist der beiden Häuser ein. Er weist uns damit gleich auf Romeos und Julias tragisches Verhängnis hin. Goethes Exposition ist opernhaft. Sie beginnt mit den Vorbereitungen zum Maskenball. Ein Singspielchor der Diener vor dem Hause Capulets leitet die Szene ein. Romeo und Benvolio treten auf. Durch sie erfahren wir über die Feindschaft der beiden Häuser und die Drohung des Prinzen:

*) Zur leichteren Übersicht und für den Vergleich der Schlegelschen Übersetzung mit Goethes Bearbeitung habe ich zum Schluß eine Tabelle (III) beigefügt, welche die übereinstimmenden und hinzugedichteten Szenen und Verse vermerkt.

Verstört Ihr je den Frieden dieser Stadt,
So büßt den Friedensbruch mir Euer Leben.

Beide beschließen den Besuch des Capuletischen Festes. Die Aufforderung geht aber nicht wie bei Shakespeare von Benvolio, sondern von Romeo aus. Bei Shakespeare schwankt Romeo noch, ob er der Aufforderung Folge leisten soll, und entschließt sich erst, als der Capuletische Bediente die Einladungen austrägt und von Romeo und Benvolio abgefangen wird, zum Besuch des Festes, aber nur, weil er Rosalinde dort zu finden hofft. Goethe hat die Liebe zu Rosalinde in die Vergangenheit verlegt. In dem Festtaumel will Romeo Zerstreuung und Genesung von dieser Liebe finden. Mercutio gesellt sich zu ihnen, läßt sich aber nicht bewegen, an dem Feste teilzunehmen, da er fürchtet, man könnte ihn an seiner wunderlichen Nase erkennen.

Goethe versetzt uns nun in den Festsaal (Shak. Sz. 5) Paris trägt Capulet seine Werbung vor. Unmittelbar darauf sucht die Gräfin Julias Interesse für Paris zu erwecken. Mit den Worten:

Die Hochzeit, ja! das ist der Punkt, von dem
Ich sprechen wollte

beginnt diese Szene. — Die humoristische Schilderung der Amme von Julias Kindheit, die bei Shakespeare dieser Szene vorangeht, fällt fort. Auch der Auftritt mit dem Bedienten (Sz. 2) erwies sich, nach Goethes Exposition des Dramas als unnütz. Leider ist auch die vierte Szene mit Mercutios Erzählung von der Fee Mab gestrichen worden. Der Anfang der fünften Szene bis zu der Stelle, wo Romeo Julia zuerst gewahrt, wurde gleichfalls entfernt. Goethe folgt nun im wesentlichen dem Original, schiebt aber vor die erste nähere Berührung Romeos mit Julia das Auftreten des Prinzen und Mercutios ein. Dieser Auftritt soll offenbar als Ersatz für die fortgefallene Szene am Anfang des Stückes dienen. Goethe schließt den ersten Akt nicht mit dem Maskenfest, son-

dern fügt noch die große Liebesszene zwischen Romeo und Julia aus dem zweiten Akt (Sz. 2) hinzu.

Der zweite Aufzug beginnt im Klostergarten bei Lorenzo (Shak. II, 3). Romeo gesteht dem Pater seine Liebe zu Julia, letztere erscheint bald darauf, um sich mit dem Geliebten zu vermählen (Shak. Sz. 6). Die vierte und fünfte Szene hat Goethe übersprungen. Es befindet sich darunter der humoristische Auftritt zwischen Mercutio und der Amme, der für die Charakteristik dieser beiden Persönlichkeiten von Bedeutung ist. Shakespeare läßt Julia die Amme zu Romeo senden, damit diese mit ihm die Stunde der Trauung vereinbare. Bei Goethe wird sie schon in der Liebesszene beschlossen. Infolgedessen mußte dieser Auftritt gestrichen werden. Allerdings fällt dadurch auch der nächstfolgende (5.) fort, der Julias unruhevolles Warten auf die Antwort Romeos schildert. Mit der fast unverändert gebliebenen Szene, in der Romeo Tybalt erschlägt und dafür verbannt wird (Shak. III, 1), schließt dieser Aufzug.

Dritter Aufzug. Julias leidenschaftlicher und sehnsüchtiger Monolog und der sich daran schließende Auftritt zwischen ihr und der Amme (Shak. III, 2), die ihr Tybalts Tod und Romeos Verbannung mitteilt, eröffnen den dritten Akt. Die Szene verwandelt sich in Lorenzos Zelle. Lorenzo äußert dem Pagen gegenüber seine Absicht, Romeo nach Mantua zu senden. Es folgt fast wörtlich Shak. III, 3. Romeo erhält durch die Amme Kunde von Julia und entschließt sich, vom Pater dazu ermuntert, die Geliebte aufzusuchen, um dann in der Frühe des nächsten Tages nach Mantua zu flüchten.

Vierter Aufzug. Goethe hat die kurze Szene, in der zwischen Paris und Capulet der Tag der Hochzeit vereinbart wird, fortgelassen und beginnt den Akt gleich mit dem Abschied Romeos von Julia nach der Brautnacht (Shak. Sz. 5), nur mit dem Unterschiede, daß er diesen und die folgenden Auftritte nicht in Juliens Zimmer spielen läßt, sondern die Szenerie in „Garten und Balkon" verwandelt. Die Gräfin teilt der Tochter ihre künftige Vermählung mit, die aber nicht erst am Donners-

tage, sondern schon am nächsten Tage stattfinden soll. Es folgen Julias Weigerung, mit Paris in den Ehestand zu treten, und die Auseinandersetzungen zwischen Vater und Tochter. Eine kleine von Goethe hinzugedichtete Unterredung, in der Paris in galanter Weise sich Julia zu nähern versucht, aber von ihr abgewiesen wird, schließt sich an. Lorenzo tritt auf und bringt den Betäubungstrank für Julia mit. Paris entfernt sich. Lorenzo und Julia beraten nun die Flucht. Julia soll durch den Trank in tiefen Schlaf verfallen. Man wird sie für tot halten und in ein Gewölbe des Familienbegräbnisses bringen. Dort soll Romeo die wieder Erwachende finden und mit ihr entfliehen. Mit dem Monolog Julias, bevor sie den Trank zu sich nimmt, schließt dieser Akt. Es sind also folgende Änderungen vorgenommen worden. Das Gespräch Julias mit Paris in Lorenzos Zelle am Anfang des vierten Aktes hat Goethe fortgestrichen und statt dessen eine neue Szene hinzugedichtet. Ferner geht nicht Julia zu Lorenzo, um ihren Kummer vor ihm auszuschütten, wie sie beabsichtigt hat, sondern er kommt zu ihr. Warum er kommt und warum er den Schlaftrunk mitbringt, bleibt unmotiviert. Ganz fortgefallen sind dann die vierte Szene mit den Vorbereitungen zur Hochzeit und die fünfte mit der jähen Wirkung von Julias Tod auf die Eltern und die Hochzeitsgäste und der prächtigen, im grellen Kontrast dazu stehenden humoristischen Musikantenszene.

Der fünfte Akt beginnt wie im Original mit der Szene in Mantua. Während Shakespeare aber den Diener nur einen kurzen Bericht von Julias Tod geben läßt, legt Goethe dem Pagen eine lange Schilderung des Leichenbegängnisses in den Mund. Romeo faßt den Entschluß, nach Verona aufzubrechen. Der bekannte Auftritt mit dem Apotheker, von dem Romeo das Gift ersteht, schließt sich an. Die nächste Szene spielt in Verona, zwischen Lorenzo und Bruder Marcus (bei Shak. „Johannes"). Marcus teilt mit, daß er Lorenzos Brief an Romeo nicht habe bestellen können, da in Mantua eine Seuche ausgebrochen sei und man ihn der Ansteckungsgefahr wegen mit einem andern Bruder im Kloster zurückbehalten habe,

Weil die Regierung den Verdacht gefaßt,
Die fromme Krankenpflege dieser Brüder
Hab ihnen selbst das Unheil zugezogen,
Daß unter sie der Seuche Gift geschlichen.

So motiviert Goethe. In Schlegels Übersetzung heißt es bloß:

Und da ich ihn fand,
Argwöhnten die dazu bestellten Späher —
Wir waren beid' in einem Haus, in welchem
Die böse Seuche herrschte — siegelten
Die Türen zu und ließen uns nicht gehn.

Die Schlußszene spielt im Familienbegräbnis der Capulets. Paris hält erst einen kleinen Monolog. Romeo erscheint darauf mit Fackel und Brecheisen, um den Sarg Julias zu öffnen. Die Worte beider Personen sind vollständig geändert. Als Romeo ans Werk geht, springt Paris hervor. Es kommt zum Kampf: Paris fällt. Romeo hält an der Leiche der Geliebten den mit ganz geringen Ausnahmen unverändert stehen gebliebenen Schlußmonolog, trinkt das Gift und stirbt. Lorenzo erscheint und entsetzt sich über das Geschehene. Julia erwacht. Darauf ein kurzes Gespräch zwischen ihr und Lorenzo. Sie nimmt Abschied von Romeo und ersticht sich. Ein trockener kurzer Monolog Lorenzos, der mit den Worten endet:

Glückselig der, der Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt[310])

beschließt das Drama. Es ist also die ganze Shakespearische Schlußszene, die Wirkung dieses tragischen Ausgangs auf die Eltern, die Erzählung Lorenzos und die Versöhnung der feindlichen Häupter fortgefallen.

Aus dieser Inhaltsangabe wird ersichtlich, daß Goethe die beiden Hauptpersonen möglichst hervortreten ließ und alles Nebensächliche beiseite schob. Er suchte, wie er selbst sagt, den Stoff „von allem Fremdartigen zu reinigen, welches, obgleich an sich sehr schätzbar, doch eigentlich einer früheren Zeit und einer fremden Nation angehört, die es gegenwärtig selbst nicht

mehr brauchen kann".[311]) Infolge dieser Konzentration fielen natürlich viele poetische Stellen wie Mercutios Erzählung von der Fee Mab, die Schilderung der Leidenschaft Romeos für Rosalinde, der Schluß des vierten Aktes, Julias Scheintod und die dazu im Kontrast stehende Musikantenszene fort. Starke Einbuße erlitt das Drama auch durch die Hinweglassung der Versöhnungsszene am Ende des fünften Aktes, den Goethe mit dem Tode der beiden Liebenden schließen läßt. Es ist möglich, daß hier eine Erinnerung an Weißes gleichnamige Tragödie vorliegt, da diese ebenso endet.[312]) Dieser Schluß der Bearbeitung wurde verschieden aufgenommen, Schillers Frau, Zelter, Wolff lobten ihn,*) Tieck war dagegen. So störend auch die den meisten Stücken Shakespeares eigenen moralischen Schlußbemerkungen nach der Katastrophe von der Bühne aus wirken, so sind sie doch für diese Tragödie durchaus erforderlich, weil der Zuschauer sonst zu unbefriedigt entlassen wird. Darum hat Ludwig Tieck recht, wenn er sagt, daß das Stück nicht mit dem Tode der Liebenden schließen dürfe, so sehr unsere moderne Ungeduld es auch zu fordern scheint. Es soll nach dem vollendeten Unglück der verklärte Sinn des Trauerspiels in unsere Seele steigen, „die bis dahin selbst zu schwer erschüttert, von den Begebenheiten zu sehr hingerissen war, um den innersten Sinn des Gedichtes, den schmerzlichen aber doch klaren Überblick des Ganzen zu gewinnen".[313]) Gewiß kann man Shakespeare den Vorwurf machen, er habe die Schlußszene zu lang ausgedehnt und lasse den Mönch das wiederholen, was der Zuschauer schon längst wisse. Dieser Mangel ist aber auf die ganze Komposition zurückzuführen und wird dadurch nicht getilgt, daß Pater Lorenzo zum Schluß einen moralisierenden

*) Charlotte Schiller an die Prinzessin Caroline Luise von Sachsen-Weimar (5. I. 1812): „Das Ende ist, fühle ich, ganz vom Meister" (Charlotte von Schiller und ihre Freunde I, 620). Zelter an Goethe (14. IV.): „Nach meinen Gefühlen hatten sie vollkommen recht, das Stück zu schließen, wo es aus ist." Wolff an Lilienstern: „Diese Versöhnung ist und bleibt ein Motiv für den Roman, das Trauerspiel hat ein Ende nach Julias Tod." (Jahrbuch XVIII, 64.)

Monolog hält, und der Zuschauer mit der Zuversicht, daß menschliches Beginnen eitel sei, entlassen wird.

Die vielen Kürzungen, die Goethe vornahm, ließen natürlich manche Lücken entstehen, die durch neue poetische Zutaten ersetzt werden mußten. Hier zeigt es sich nun deutlich, wie fremd der alte Goethe diesem Stoffe gegenüberstand. Seine Zusätze und Änderungen sind fast durchweg konventionell und entsprechen gar nicht dem Charakter der Tragödie.

Goethes Bearbeitung umfaßt zwei Drittel des Originals. Der erste Akt weist entschieden die meisten Änderungen auf. Goethe hat allerdings eine gewisse Einheitlichkeit erzielt, indem er die große Liebesszene in den ersten Akt hinübernahm und auf diese Weise die eben erwachte Liebe zwischen Romeo und Julia gleich darauf in ihrer höchsten Leidenschaft zeigt. Dieser Änderung zu Gefallen mußten verschiedene Szenen des ersten Aktes gestrichen und durch undramatische, in die andern Szenen hineingeflochtene Erzählungen ersetzt werden. Viel gekürzt erscheint auch der vierte Akt. Hier handelte es sich jedoch weniger darum, die Handlung zu vereinfachen, als einen Wechsel von tragischen und komischen Elementen zu vermeiden. Welche Einbuße der fünfte Akt unter Goethes Feder erlitten hat, wurde bereits erwähnt. So ist in der Bearbeitung, um mit Charlotte Schiller zu reden von der Tragödie „nur die Liebe geblieben, die rein durch das Stück hindurchgeht, und alle andern Sachen sind nur angedeutet".[314])

Die Konzentration und Vereinfachung der Handlung hat Goethe auch durch die Verminderung des Szenenwechsels bewirkt. Das Original besteht aus 24 Szenen, während Goethes Bearbeitung nur 11 aufweist. Die größte szenische Einschränkung hat der vierte Akt erfahren, in dem Goethe sechs Szenen in eine zusammenzog. Daß dadurch bei der großen Fülle von Handlung verschiedene Unwahrscheinlichkeiten sich in diesen Akt einschlichen, war unvermeidlich. So bleibt Julia während des ganzen Aktes auf der Bühne, d. h. vom Morgen bis zum Anbruch der Nacht; ferner wird Lorenzos Erscheinen, wie schon erwähnt, völlig unverständlich. Außerdem fällt auch ein für

Julias Charakter wichtiges Moment fort: ihre verstellte Einwilligung zu den Heiratsplänen des Vaters, nachdem sie bei Lorenzo gewesen ist und mit ihm den Plan, sich scheintot zu stellen, verabredet hat. Von Vorteil ist die Hinüberziehung der Liebesszene in den ersten Akt. Die Verabredung der Zusammenkunft ist geschickt gemacht, weil dadurch eine Verwandlung erspart wird. — Der zweite Akt hat zwei Szenen. Indem Goethe die erste Szene des dritten Aktes in den zweiten herübernahm, brachte er zwei kontrastierende Gruppen in den dritten Akt. In der ersten Szene wird uns die Wirkung der Kunde von Romeos Verbannung auf Julia, in der zweiten der Eindruck dieser Nachricht auf Romeo geschildert. An der Szenenfolge des fünften Aktes hat Goethe nichts geändert.

Parallel dieser Konzentration der Handlung läuft die Harmonisierung der Charaktere. Den Haß der beiden Häuser hat Goethe gleich am Anfang durch Romeos an Benvolio gerichtete Worte und das Erscheinen des Fürsten auf dem Feste in ein milderes Licht gesetzt. Dadurch büßt das Verhältnis der beiden Liebenden zueinander an Tragik ein. Auch dadurch, daß Goethe die beiden Parteihäupter mit dem zweiten Akt fast verschwinden läßt, verliert das Drama seine eigentliche tragische Bedeutung, die den Haß der beiden feindlichen Häupter als Voraussetzung hat.[315])

Beim Fortfallen der Leidenschaft zu Rosalinde ging ein wichtiger Zug für Romeos Charakter verloren. Die ungestüme Gewalt seiner Liebe zu Julia hat darunter gelitten. Er ist nicht mehr der leidenschaftliche Augenblicksmensch, der heißblütige Sanguiniker. Etwas Phlegmatisches, Bedächtiges hat Goethe seinem Romeo beigesellt. Shakespeares Romeo hätte nie eine so lange Schilderung der Leichenfeier seiner Geliebten anhören können. Er springt bei der Kunde von Julias Tod entsetzt auf und ruft:

> Ist es denn so? Ich sag euch auf, ihr Sterne!
> Du kennst mein Haus; hol mir Papier und Tinte,
> Und miete Pferde; ich will fort zu Nacht.

Goethes Romeo hört ruhig die Erzählung des Pagen an und sagt dann, wie überlegend:

So wär' es nun! Dann Sterne, trotz ich euch!
Bestelle Pferde: ich will fort zu Nacht.[316])

Derselbe Mangel an impulsiver Leidenschaft macht sich auch an Julia fühlbar: Goethe hat sie sanftmütiger gestaltet. Das Energische ihres Wesens ist geschwunden. Sie tritt uns entgegen als unschuldiges Geschöpf, das alles über sich ergehen läßt und nur durch andere zum Handeln getrieben wird, während sie im Original viel mehr Selbständigkeit zeigt. Die Hindernisse, mit denen Julia zu kämpfen hat, sind im Grunde genommen viel größer als die Schwierigkeiten, die Romeo überwinden muß. Darum nehmen wir an ihrem Schicksal in der Tragödie viel mehr Anteil als an dem Romeos. In der Bearbeitung sinkt dagegen die Sympathie für sie erheblich.

Eine Eigentümlichkeit, die der antiken Tragödie eigen ist, das Vermeiden eines Wechsels tragischer und komischer Elemente, hat auch Goethe streng berücksichtigt. Schon in der „Iphigenie" und im „Tasso" hatte er dieses Prinzip sorgfältig befolgt. Im „Götz" und „Faust" mischt sich noch Komisches und Tragisches bunt durcheinander. Der alternde Goethe sah aber in dem Komischen den natürlichen Feind des Tragischen.[317]) Ein Zeugnis dafür findet sich im Aufsatz „Shakespeare und kein Ende". Dort meint Goethe, daß die zwei komischen Figuren, Mercutio und die Amme, den tragischen Gehalt des Dramas zerstören und weiter nichts als „possenhafte Intermezzisten" sind.[318]) Da war es denn ganz natürlich, daß Goethe alles Komische aus seiner Bearbeitung verbannte. Er opferte allerdings dadurch nach Otto Ludwigs Worten die „Weltganzheit" des Dramas.[319]) Der vierte Akt des Originals, der so überaus reich an Kontrasten ist, wurde deswegen zum größten Teile gestrichen.[320])

Am meisten hatten natürlich die beiden Hauptvertreter des Komischen, Mercutio und die Amme, unter den Kürzungen zu leiden. Unbarmherzig hat Goethe ihnen alle ihre eigen-

artigen Charakterzüge genommen, so daß sie wie blasse Schemen vor uns stehen. Mercutios „fröhlicher Leichtsinn", den Shakespeare der „schwermütigen Schwärmerei" Romeos so wirksam gegenübergestellt hat,[321]) erlitt starke Einbuße. Sein kecker spöttischer Witz ist ihm genommen worden. Der geniale Phantasiemensch ist zu einem derben Spaßmacher und dickwanstigen Fresser und Raufbold herabgesunken — einer Art Fallstaff-Figur,[322]) jedoch ohne dessen eigentümliche drastische Komik. Dazu gesellen sich hin und wieder einige mephistophelische Züge, die besonders in dem Auftritt mit dem Prinzen während des Maskenballs auffallen.

Die in ihrer Derbheit und Natürlichkeit prächtig charakterisierte Amme ist beinahe ein gesittetes Fräulein geworden. Das Kupplerische hat sie zwar beibehalten, aber die Albernheit und die Geschwätzigkeit sind ihr zum größten Teil genommen. Überhaupt kommt sie in der Bearbeitung nur dreimal vor, während Shakespeare sie in zehn Szenen auftreten läßt.

Lorenzo, „die milde sorgsame Vorsehung", wie ihn Schlegel nennt,[323]) ist am wenigsten geändert worden; nur zum Schluß tritt das moralisierende Element, das Shakespeare sichtlich vermied, allzuscharf hervor. Balthasar, Romeos Diener, wurde in einen Pagen umgewandelt.[324]) Riemer versuchte die Anhänglichkeit und Treue dieses Dieners zu seinem Herrn durch einige Zusätze besonders hervorzukehren. An dem Prinzen, den beiden feindlichen Häuptern, Benvolio und Tybalt, sind keine wesentlich bemerkenswerten Änderungen vorgenommen worden, nur der scharf ausgeprägte Kontrast zwischen Paris und Romeo wurde von Goethe ausgeglichen. Aus dem Nebenbuhler Romeos entstand ein galanter Höfling.

Soviel zur Charakteristik der Personen der Goethischen Bearbeitung. Es bleibt nun noch übrig, einiges über die Sprache und metrische Behandlung zu sagen.

Shakespeares Drama ist seinem Inhalte gemäß in einer lebenswarmen Sprache geschrieben, welche den handelnden Personen entspricht. Wie bei der „Götz"-Bearbeitung so konnte der alternde Goethe auch hier den richtigen Ton nicht wiederfinden.

Gleich zu Beginn des Dramas fällt eine lange Periode auf, die durchaus nicht in den lebendigen frischen Stil dieser Tragödie hineinpaßt:

Benvolio (V. 17 ff.):

Uns zu erfrischen, gehen wir im Kühlen,
Wie kommen wir denn grad in diese Straße,
Wo der verhaßte Name Capulet uns gleich
So übermütig um die Ohren saust,
Daß mir's vom Kopf herab durch alle Nerven,
Besonders aber in den rechten Arm,
Mit solcher Heftigkeit herunter fährt,
Daß ich mich kaum enthalten kann zu ziehen,
Und erst mit platter, dann mit scharfer Klinge
Das übermüt'ge Volk zum Schweigen bringe?

Litten einige Stellen auf diese Weise durch die Weitschweifigkeit und Länge der Ausdrucksweise, so büßten andere dagegen an dichterischem Wert ein, z. B.

Schlegel II, 2, V. 186:

Romeo. Wär ich ein Vögelein!
Julia. Ach wärst du's Lieber!

Dagegen Goethe, V. 554:

Romeo. O ziehe mich zu dir!
Julia. Wie gern Geliebter!

Oder auch Schlegel (V, 1, V. 1 ff.):

Romeo: Darf ich dem Schmeichelbild des Schlafes traun,
So deuten meine Träum' ein nahes Glück.
Leicht auf dem Thron sitzt meiner Brust Gebieter;
Mich hebt ein ungewohnter Geist mit frohen
Gedanken diesen ganzen Tag empor.
Mein lieb' Weib, träumt' ich, kam und fand mich tot.

Dagegen Goethe (V. 1168 ff.):

Romeo: Trau ich des Schlafes schmeichelnden Erbarmen;
Ein Traum weissagt mir gute Neuigkeit.
In meinem Busen thronet Mut und Freude
Und diesen ganzen Tag hebt ungewöhnlich
Mich von dem Boden auf ein heitrer Sinn.
Ich träumte: Julia käme, fänd' mich tot.

Goethe vermied kühne, scharf zeichnende Satzwendungen. Er suchte sich möglichst deutlich auszudrücken, wodurch die Sprache oft bis zur Geziertheit abgeschwächt wurde, z. B. in der Szene zwischen Julia und Paris (4. Akt). Ebenso hat Mercutios Sprache viel von ihrer Originalität verloren.

Auch in der metrischen Behandlung stoßen wir auf einige Eigenheiten der Bearbeitung: Schlegel suchte im Laufe seiner Shakespeare-Übersetzung den Sechsfüßler möglichst zu vermeiden; da „Romeo und Julia" noch aus der Frühzeit seines Unternehmens stammt, so ist hier der Sechsfüßler noch ziemlich stark vertreten. Anstatt daß Goethe nun dieses Versmaß im Drama verminderte wie früher in seiner „Mahomet"-Übersetzung, vervielfältigte er es noch durch die hinzugedichteten Stellen.[325]) Ja, zuweilen ersetzte er sogar einen Fünffüßler des Originals durch einen Sechsfüßler.[326]) Im großen und ganzen ging Goethes Bestreben darauf hinaus, die Verse wohlklingender und flüssiger zu gestalten.[327]) Allerdings ist oft dabei der poetische Gehalt der Worte abgeschwächt worden.[328])

In dieser Gestalt kam Shakespeares Tragödie am 1. Februar 1812 zum erstenmal auf die Bühne.[329]) Das Drama wurde dann am 3. wiederholt und ist im ganzen während Goethes Theaterleitung siebenmal in Weimar und zweimal in Halle gegeben worden.[330]) Goethe, der die Proben selbst geleitet hatte, war mit der Besetzung der Hauptrollen sehr zufrieden[331]) und bezeichnete die Aufführung als „besonders geglückt".[332]) An Caroline von Humboldt schrieb er am 7. April über das eingerichtete Drama: „Es ist gut gegeben und gut aufgenommen worden."[333]) Ferdinand Hand zählte die Vorstellung im Märzheft des „Journals des Luxus und der Moden" zu den gelungensten, die er gesehen hatte.[334])

Die Urteile, die Goethes Bearbeitung günstig gesinnt sind, stehen jedoch ziemlich vereinzelt da. Die maßgebende Kritik verhält sich noch bis heute ablehnend und sieht in ihr eine Verschlimmbesserung des Originals.

Der Kritiker in der „Zeitung für die elegante Welt" nennt Hands Bericht eine „gutgemeinte Lobschrift". Er tadelt,

daß Goethe zuviel Leiden und Qualen aufeinander folgen lasse. Shakespeare tue das nicht, denn dadurch mache sich eine gewisse Monotonie und Überfüllung bemerkbar.[335]) Ludwig Tieck schreibt: „Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter wie Goethe erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern grausam behandelt wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet und wo selbst das, was noch dasteht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz andern Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat."[336]) Schreyvogel, der selbst im Jahre 1816 eine „Romeo und Julia"-Bearbeitung unternahm und sich dabei der Goethischen Einrichtung bediente, schreibt im „Sammler": „So vortrefflich Goethe in seinen eignen Charakterzeichnungen ist, so wenig scheint es ihm gegeben, den Umrissen einer fremden Meisterhand völlig treu zu bleiben: er ist selbst zu sehr Original, um in seinen Nachbildungen der Originalität eines andern großen Geistes nicht Abbruch zu tun."[337]) Ähnliche Ansichten sprechen Viehoff, Gervinus, Schöll, Kilian, Wahle, Bulthaupt und andere bedeutende Literarhistoriker und Dramaturgen aus.[338])

Diese Einstimmigkeit der Urteile zeigt, daß die „Romeo und Julia"-Bearbeitung nicht als gelungene dramaturgische Tat Goethes angesehen werden kann. Daraus aber Goethe den Vorwurf zu machen, er habe Shakespeare und seine dramatische Technik nicht verstanden, wäre eine große Ungerechtigkeit, denn Goethe sagt selbst über sein Unternehmen: „Diese Arbeit war ein großes Studium für mich und ich habe wohl nie dem Shakespeare tiefer in sein Talent hineingeblickt; aber er, wie alles Letzte, bleibt denn doch unergründlich."[339]) Goethe fühlte also deutlich die Unzulänglichkeit seiner Bearbeitung, er sah ein, daß Shakespeares Dramen sich für das Publikum und die Bühne seiner Zeit nicht recht zustutzen ließen. Wenn er darum in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" schrieb: „Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung kein Jota zurück bleiben dürfe, so sinn-

los sie ist, hört man immer wieder klingen“[340]) — so sollte das nur eine nachträgliche Verteidigung seiner Bearbeitung sein, die er vor gehässigen Angriffen schützen wollte.

Goethes Bearbeitung hat noch an andern Theatern Eingang gefunden.[341]) In Berlin wurde sie am 9. April 1812 aufgeführt, allerdings mit sehr mißlichem Erfolge, so daß Goethe an Zelter schrieb, „in Berlin müssen sie mit diesem Stück sehr täppisch umgegangen sein“.[342]) In Wien unternahm Schreyvogel unter dem Pseudonym „West“ eine Bearbeitung, welche sich teilweise an die Goethes anschloß, aber auch wieder stark von ihr abwich.[343]) Spätere Dramaturgen wie z. B. Immermann und Öchelhäuser, erstrebten wieder eine Annäherung an das Original. Von Goethes Bearbeitung werden auf manchen Bühnen noch jetzt die Unterredung zwischen Julia und Paris (4. Akt) und die Schilderung der Leichenfeier beibehalten.[344]) Auch sucht man für den vierten Akt einen einheitlichen Schauspielplatz zu gewinnen. Erst in neuerer Zeit haben Savits auf der Münchener Shakespearebühne und Max Reinhardt im „Deutschen Theater“ den Versuch gemacht, die Tragödie völlig unverändert aufzuführen, ein Versuch, der entschieden viel Anerkennung verdient, denn die dramatische Gewalt dieser Tragödie zeigt sich doch immer erst, wenn man sie in ihrer ganzen Größe auf der Bühne vorüberziehen läßt.

„Der Schutzgeist“ und „Die Bestohlenen“.

Noch zweier Bühnenbearbeitungen habe ich zu gedenken, die Goethe kurz vor seinem Scheiden vom Theater unternahm, es sind die der beiden Kotzebueschen Stücke „Der Schutzgeist“ und „Die Bestohlenen“.

Auf Goethes Verhältnis zu Kotzebue habe ich in diesem Kapitel bereits hingewiesen und dabei gleichzeitig betont, welche Kämpfe Goethe als Theaterleiter mit ihm auszustehen hatte. Ich erinnere nur an die „Kleinstädter“-Affäre.[345]) Auch an den „Schutzgeist“ knüpfte sich ein unangenehmes Ereignis. Er war nämlich gegen Goethes Willen zum 1. Februar 1816,

dem Geburtstage der Großherzogin Maria Pawlowna, aufgeführt worden. Goethe fühlte sich dadurch gekränkt und bat um Enthebung von den Theatergeschäften. Seinem Wunsche wurde jedoch nicht entsprochen.[346]) Da nun aber die Einstudierung des sechsaktigen, dazu noch mit einem Vorspiel versehenen Stückes viel Mühe und Anstrengung erfordert hatte, und der Hof und das Publikum das Stück gern verkürzt sehen wollten, so blieb Goethe nichts anderes übrig, als die Bearbeitung selbst in die Hand zu nehmen.[347]) Außerdem interessierten ihn die im Stücke „zusammengestoppelten Motive", die ganz nach dem Geschmack des Publikums waren. Er hoffte, daß die Bearbeitung auf dem Repertoire bleiben und seine Mühe dadurch reichlich belohnt würde.[348])

Am 9. Februar machte sich Goethe laut Tagebuch an die Arbeit. Ununterbrochen war er im Laufe des Monats damit beschäftigt, bis er am 27. das erste Exemplar des redigierten Stückes zum Buchbinder schickte.

Über die Grundsätze dieser Bearbeitung hat Goethe sich in einem Briefe an Zelter ausgesprochen. Dort heißt es: „Ich habe bei meiner Redaktion nur das Wirksame behalten und das Notwendige in die Enge gebracht. Die langen ausführlichen Erzählungen zu kurzen kräftigen Darstellungen umgeschrieben, die matten Verse überarbeitet und die Lücken, die ich mit grausamer Schere hineingeschnitten, wieder zusammengefügt und übermalt, so daß es jetzt ein interessantes, glatt hintereinander weggehendes Stück und beinahe um eine Stunde kürzer geworden."[350])

Es ist sonderbar, daß Kotzebue mit seinem scharfen Theaterinstinkt ein so unbühnenmäßiges Stück wie den „Schutzgeist" geschrieben hat. Schon die Einteilung in sechs Akte und ein Vorspiel macht, vom dramaturgischen Standpunkte aus betrachtet, keinen günstigen Eindruck. Goethe nahm denn auch eine andere Einteilung vor, wobei er die Zahl der Verse um ein Drittel verminderte. Von 3221 Versen sind 2169 übrig geblieben, und zwar verteilen sich diese auf das Original und die Bearbeitung folgendermaßen:

K (Kotzebue)		G (Goethes Bearbeitung)	
Vorspiel	200 V.		
Erster Akt	522 „	Erster Akt	625 V.
Zweiter „	204 „		
Dritter „	491 „	Zweiter „	361 „
Vierter „	647 „	Dritter „	474 „
Fünfter „	704 „	Vierter „	468 „
Sechster „	453 „	Fünfter „	241 „
Summe	3221 V.	Summe	2169 V.

Die Kürzungen, die Goethe vorgenommen, beziehen sich meist auf Erzählungen und epische Stellen. So setzt er z. B. statt der langen Erzählung Oswalds nur die Verse (V. 1665ff.):

Er sprach viel Kluges, alle Köpfe nickten,
Sie schwiegen, als ich plötzlich näher trat,
Doch merkt' ich wohl, da sie so grimmig blickten,
Daß ihnen wohlgefiel der böse Rat.

Überall dort, wo der dramatische Fluß der Rede durch Reflexionen, moralische Erörterungen und Sentenzen unterbrochen wird, wandte Goethe den Rotstift an (K. II, 2; III, 4; IV, 3; IV, 4 u. a.), besonders in den vielen Monologen, in denen Kotzebue sich mit Vorliebe solcher undramatischer Elemente bedient, versuchte er sie einzuschränken. Beispiele: I, 9; III, 2; III, 4; IV, 3; IV, 6; IV, 8; IV, 11; V, 1.

Wenn Goethe jedoch sagt, er habe nur das „Wirksame behalten und das Notwendige in die Enge gebracht", so können wir uns nicht ganz damit einverstanden erklären. Es wäre erwünscht gewesen, wenn er das Stück noch um etwa 500 Verse gekürzt hätte. Guidos Erzählung in der Vorszene, Azzos und Guidos Zusammentreffen im dritten Akt, das Hoflager Kaiser Ottos, Berengars Monolog zu Beginn des fünften Aktes konnten noch beträchtlich vermindert werden.

An der Charakteristik der Personen hat Goethe nichts geändert. Die Zahl der Verse, die er hinzugedichtet hat, ist so minimal, ihr Inhalt so geringfügig, daß der Kern des Stückes unverändert bleibt. Auch Goethes Behauptung, er habe die matten Verse überarbeitet, findet nur zum Teil Bestätigung.

„Kotzebue, der Prosaist", heißt es in einer Besprechung seiner Schauspiele in der „Neuen Allgemeinen d. Bibliothek", „verleugnet sich in Kotzebue, dem Jambisten nicht; nur erscheint der letztere noch um vieles ärmlicher als der erstere, weil zwischen den Dingen, die er sagt, und dem Organ, mit dem er sie sagt, eine stete Disharmonie stattfindet."[351]) Dieses treffende Urteil bewahrheitet sich auch am „Schutzgeist". Wenn auch die Verse hin und wieder ziemlich flüssig und angenehm klingen, so sind sie doch inhaltlich leer und hohl. Man möchte sie mit einem hübschen blendenden, aber schlecht gearbeiteten Gewande vergleichen, dessen Unbrauchbarkeit sich bald nach kurzem Tragen erweist. In Kotzebues metrischer Behandlungsweise herrscht kein Prinzip. Vier-, Fünf- und Sechsfüßler werden bunt durcheinander geworfen; daraus sieht man seine leichte, oberflächliche Art zu arbeiten. Hier hätte man nun erwarten können, daß Goethe mit seinem feinen metrischen Stilgefühl nivellierend eingreifen werde. Aber nichts von alledem. Nur hin und wieder wird ein banaler Vers verbessert und motiviert, ein schlechter Reim durch einen besseren ersetzt, z. B.:

Kotzebue:

Und will die Sehnsucht mir das Blut vom Herzen schröpfen,
Nur aus dir selber kannst du Nahrung schöpfen.

Goethe (V. 331f.):

Die Sehnsucht läßt nicht ab, die Brust zu spannen,
Und aus dir selbst kannst du dich nicht ermannen.

Zuweilen erhöhte Goethe auch den Klang der Verse durch eine andere Wortstellung.[352]) Bei Wiederholung eines Ausdrucks ließ er Abwechslung eintreten. So ersetzte er, z. B. in V. 19, das zweimal nacheinander vorkommende „lächelnd" an zweiter Stelle durch „liebend". Manchmal tilgte Goethe irgend einen prosaischen Ausdruck[353]) oder er drückte sich bedeutungsvoller aus.[354]) Zuweilen änderte er auch den Versinhalt, wenn dieser allzuschroff klang.[355])

Eine wesentliche Bedeutung läßt sich jedoch all' den Änderungen nicht zusprechen. Diese Gleichgültigkeit bei der

Bearbeitung hat ihren tieferen Grund entweder in Goethes Theatermüdigkeit oder in dem Umstande, daß Goethe der „Schutzgeist" zu minderwertig für eine Bühnenbearbeitung schien. Die letzte Tatsache wird jedoch durch den obenerwähnten Brief an Zelter widerlegt; denn nach jenem Schreiben zu urteilen, scheint es, daß Goethe diesem Stück recht viel Interesse entgegenbrachte. Um so verwunderlicher ist es, wenn er nach der eifrigen, langen Arbeit[356]) so klägliche Resultate erzielte. Hier, wo es sich nicht um das Werk eines Dichters, sondern eines routinierten Theaterschriftstellers handelte, hätte Goethe, wenn er ein wirkliches Interesse dem Werk entgegenbrachte, viel bedeutsamere Änderungen machen müssen. So bleibt nur ein gewisses Gefühl der Theatermüdigkeit als einzige Erklärung übrig.

Die Bearbeitung kam, „nach alter Weimarischer Weise mit Präzision sowohl des Auftretens, Gehens und Bewegens, Gruppierens, nicht weniger der Rezitation und Deklamation", am 8. März zur Aufführung und fand Beifall.[357]) Aber es war doch im Grunde genommen eine verschwendete Mühe, denn eine nachhaltige Wirkung hat der „Schutzgeist" nie erzielt.

Er wurde in Kotzebues Originaltext auch in andern Städten gegeben und fand wegen seiner mehr theatralischen als dramatischen Momente vorübergehenden Erfolg.[358]) Von einer Verbreitung der Weimarer Bearbeitung ist jedoch meines Wissens nichts bekannt. Merkwürdigerweise brachte Goethe dem Stücke auch späterhin noch Interesse entgegen. In den letzten Tagen seines Lebens soll er sich noch damit beschäftigt haben.[359])

Es scheint, daß Kotzebue in der Schlußperiode der Theatertätigkeit Goethes eine besondere Anziehungskraft auf ihn ausübte, und zwar aus einem ganz bestimmten Grunde. Goethe äußerte sich darüber in einem Brief an Knebel: „Indem ich nun", sagte er, „Exerzitien eines vorzüglichen aber schluderhaften Talents korrigiere, lern' ich es immer mehr kennen und will einmal zur heiteren Stunde zu eigner und der Freunde Satisfaktion meine Gedanken ordnen und schriftlich aufsetzen. Es ist wohl der Mühe wert, den Widerstreit, in welchem er

mit sich selbst, mit der Kunst und dem Publikum sein Leben zubringt, klar auszusprechen und ihm selbst, sowie denen, denen er gefällt oder mißfällt, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Denn er bleibt in der Theatergeschichte immer ein höchst bedeutendes Meteor.“ [360]) Goethe trug sich also mit der ernsten Absicht, Kotzebues literarhistorische Bedeutung in einem Aufsatz zu fixieren. Dazu mußte er sich aber in den Geist seiner Stücke vertiefen. Diese Studie wollte Goethe nun gleichzeitig mit einem praktischen Zweck verbinden, indem er nämlich die Stücke auch für die Bühne einrichtete und auf diese Weise das Repertoire bereicherte.[361]) Goethes Unternehmen blieb in seinen Anfängen stecken. Nur ein einziges Stück, „Die Bestohlenen“,[362]) hat er neben dem „Schutzgeist“ für die Bühne bearbeitet, während die Einrichtung eines andern Stückes, „Der Rotmantel“,[363]) nicht zu Ende geführt wurde.[364])

Noch bevor der „Schutzgeist“ aufgeführt worden war, machte Goethe sich am 2. März an die Einrichtung des kleinen Lustspiels, das dann am 17. auf die Bühne kam.[365]) Auch diese Bearbeitung ist kein bedeutendes dramaturgisches Verdienst Goethes.

In der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ wurde das Kotzebuesche Stück sehr getadelt. Es heißt daselbst: „So ist hier besonders ein Lustspiel: ‚Die Bestohlenen‘, voll Übertreibungen und Unnatürlichkeiten. Ein Hans Frohmuth ist gegen Unglück und Verlust gar zu gleichgültig, ein Elias Schluchzer, um einen durch den andern recht stark zu heben, auf Vorteil und Gewinnst gar zu sehr erpicht. Dabei hat dieser Schluchzer noch die Eigenheit, daß er über alles weint und alles mit Tränen bezahlen will, was bei einem so harten Filz, wie er geschildert wird, nicht einmal als Verstellung (denn er würde sie für unnötig halten), höchstens nur bei einem schlechten Charakter als Ironie sich denken läßt.“ [366])

Diese gerügten Mängel hat Goethe in seiner Bearbeitung [367]) berücksichtigt. Darum legte er auf das selbstsüchtige Wesen Schluchzers ein besonderes Gewicht und nannte ihn seinem Charakter entsprechend Hieronymus Ego. Dagegen hat er das

mit diesem Charakter nicht recht in Einklang stehende weinerliche Wesen möglichst getilgt.[368])

Viel sorgfältiger verfuhr Goethe hier als bei der Redaktion des „Schutzgeistes", besonders in metrischer und sprachlicher Hinsicht. Der Wohlklang und Fluß der Verse wurden stellenweise bedeutend gehoben[369]) und durch neu hinzugedichtete Verse einige Lücken ausgefüllt.[370]) Daneben gestaltete Goethe auch den Dialog dramatisch lebendiger.[371])

Die Bühneneinrichtung der „Bestohlenen" war die letzte dramaturgische Arbeit Goethes. Kaum einen Monat nach der Aufführung des Stückes sagte Goethe dem Theater Valet.

Wenn Goethes Bearbeitungen auch nicht als dauernd mustergültig gelten können und, mit Ausnahme der „Götz"-Einrichtung, für den heutigen Theatergebrauch kaum verwendbar scheinen, so sind sie doch in mancher Hinsicht interessant, schon insofern, als Goethes Methode der Bearbeitung ganz von der Schillers abweicht. Schillers willensstarke, herrische Persönlichkeit verfuhr radikaler, ja, tyrannisierte sogar oft die fremden Werke, während Goethe mit seiner elastischen Begabung schonender zu Werke ging und mehr Pietät den Stücken anderer Autoren entgegenbrachte,[372]) auch mehr die Eigenart eines jeden Dramas berücksichtigte. Goethes Behandlungsweise von Voltaires Dramen war eine ganz andere als die von Shakespeares Werken, wie auch seine Einrichtung der einzelnen Dramen dieses Dichters eine verschiedene war. In Voltaires Tragödien änderte er nicht das dramatische Gefüge, sondern beschränkte sich nur darauf, die Gestalten psychologisch zu vertiefen, die pomphafte Sprache zu beseitigen und durch einen schöneren, deutlicheren Dialog zu ersetzen. Anders verhielt er sich zu Shakespeares Stücken. Im „Hamlet" nahm er schon verschiedene Umänderungen vor, die jedoch den Charakter des Dramas nicht zerstörten. Schonungslos verfuhr er dagegen in der „Romeo und Julia"-Bearbeitung, wodurch er aber die theatralische Wirksamkeit des Stückes nicht wesentlich erhöhte. Damit soll nun keineswegs gesagt werden, Goethe habe der nötige Bühnenblick gefehlt. Er kannte die Bühnengeheimnisse

bis aufs kleinste, aber — und hierin liegt der Mangel — er verstand sie nicht an der rechten Stelle auszunutzen. Ähnlich steht es mit seinen eigenen Dramen.

Ludwig Tieck nennt Goethes Dramen einmal „Meisterwerke, in Dialog gesetzt". „Seelenmalerei," sagt er weiter, „trefflicher Dialog und musterhafte Sprache, große Gedanken und Begebenheiten, Entwickelung und Zeichnung der Charaktere, alles dieses, nebst glänzenden Schilderungen und meisterhaften Versen machen immer noch kein wahres Bühnenstück."[373]) Diese Worte sagen deutlich, woran es Goethe gebrach. Ihm fehlte der theatralische Blick, der Schiller in so starkem Maße eigen war. In seiner Jugend hatte Goethe ihn auch besessen. Späterhin jedoch überwucherte die „Schönheit des Gemüts"*), d. h. der poetische Ausdruck des Gefühls, und verdrängte das Theatralische, trotzdem Goethe in viel nähere Berührung mit der Bühne kam. Wo er in seinen Bearbeitungen theatralisch sein wollte, da fühlt man deutlich das Handwerksmäßige und Erzwungene solcher Stellen. Das ist auch sehr erklärlich, denn er selbst stand in seinem dramatischen Schaffen viel zu fern der Bühne. „Sie war", wenn ich seine eignen Altersworte über Shakespeare für ihn hier anwenden soll, „seinem großen Geiste viel zu enge."[374]) Dieses Mangels an theatralischem Empfinden war er sich auch selbst vollkommen bewußt; darauf deutet ein Ausspruch, den er einmal Stephan Schütze gegenüber tat:

„Ich habe gegen das Theater geschrieben."[375])

*) Ein von Tieck geprägter Ausdruck.

Drittes Kapitel.

Goethe und die Bühne.

1. Goethes Theorie der Schauspielkunst.

Motto: Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene.
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.
Schiller.

Eduard Devrient erachtet als vornehmsten Zweck der Dramatik die Förderung der Schauspielkunst in dem Glauben, daß ein schauspielerischer Erfolg wiederum von gutem Einfluß auf die dramatische Literatur sein könne.[376]) Diese einseitige Anschauung beherrschte auch lange Zeit das 18. Jahrhundert und hat nicht wenig zum Verfall der damaligen dramatischen Dichtung beigetragen. Die Schuld daran trifft einerseits die Masse der Theaterschriftsteller, die in ihren Produktionen sich mehr von theatralischen Gesichtspunkten als von Kunstmaximen leiten ließen, andrerseits trifft sie die Schauspieler, denen es nicht um kunstgerechte Darstellung, sondern lediglich um ein krasses naturalistisches Spiel zu tun war. Gegen eine solche verwahrloste Auffassung hat Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" energisch Front gemacht und damit zugleich seine Ansicht über das Verhältnis der Schauspielkunst zum Drama

ausgesprochen. Goethe rügt hier das oberflächliche Urteil der Schauspieler, die ein Stück nur so obenhin ansehen und nach dem Eindruck, ohne genaue Prüfung, ihr Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen geben. Er verlangt, daß der Schauspieler sich von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft abgeben müsse, und daß es vor allen Dingen notwendig sei, in den Sinn des Autors und dessen Absichten einzudringen.[377]) Dadurch will Goethe die Schauspielkunst vertiefen und zwischen Mimen und Autor eine engere Beziehung herstellen. Gleichzeitig erklärt er damit den Krieg jener freien Auffassung, der Schauspieler könne seine Rolle nach eigner Willkür spielen, und erkennt die Priorität vor der schauspielerischen Leistung dem Drama zu. Nun haben sich oft Stimmen hören lassen, die behaupten, der Dramaturg Goethe habe diese Führerschaft des Dramas mißbraucht; er und Schiller hätten, von bestimmten Absichten geleitet, die Schauspielkunst auf unnötige Wege gewiesen und ihren natürlichen Entwickelungsgang gehemmt. Solche Vorwürfe sind von vornherein abzulehnen. Wie sehr ihnen beiden die deutsche Schauspielkunst am Herzen lag, dafür spricht ihr langjähriges unermüdliches Interesse für diese, dafür reden ihre Schriften und die lobenden Worte zeitgenössischer Schauspieler, die Gelegenheit hatten, unter ihrer Oberherrschaft die Szene zu betreten. Besonders Goethe brachte während seiner sechsundzwanzigjährigen Theaterleitung der Schauspielkunst eine liebevolle Neigung entgegen. Noch in spätem Alter äußerte er einmal zu Eckermann über das Theater: „Es war meine Freude, die Anstalt auf eine höhere Stufe zu bringen, und ich nahm bei den Vorstellungen weniger Anteil an den Stücken, als daß ich darauf sah, ob die Schauspieler ihre Sache recht machten oder nicht.“[378])

Bevor auf Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst eingegangen werden soll, ist es notwendig, ihren allgemeinen Stand zu Beginn seiner Theaterleitung zu charakterisieren, um seine Reformen dem Verständnis näher zu bringen.

Der künstlerische und sittliche Bildungsstand des deutschen Schauspielers befand sich in den achtziger und neunziger Jahren

des 18. Jahrhunderts noch auf einem ziemlich niedrigen Niveau.[379]) Es herrschte darum an den meisten Bühnen ein prinzipienloses, lockeres Leben und Treiben. Über die Unbildung suchte man sich durch Naturgaben oder angeeignete Fähigkeiten hinwegzusetzen.[380]) Es fehlten vor allen Dingen diesem Stande eine feste Organisation und eine geregelte Theaterpädagogik. Die Ansätze, die einst Ekhof für die Bildung des Schauspielerstandes im Jahre 1753 durch Gründung einer Schauspielerakademie gemacht hatte, waren nach etwas mehr als Jahresdauer gescheitert.[381]) Erst Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg gelang es wieder, seinen Schauspielern eine feste Organisation zu geben. Von andern Theatern, in denen ein wahrhaft künstlerischer Geist und sittliche Tüchtigkeit herrschten, ist besonders das Mannheimer Nationaltheater zu nennen. Hier war es Iffland, der unter den übrigen Mitgliedern Begeisterung für den gemeinsamen Beruf und künstlerischen Ehrgeiz anzufachen wußte.[382]) Auch in Berlin erhob sich die Bühne durch Flecks Mitgliedschaft und die 1786 erfolgte Begründung des Nationaltheaters zu ansehnlicher Höhe. — Nun sollte auch das Weimarer Theater unter Goethes Leitung in die Reihe der hervorragendsten Bühnen Deutschlands treten.

Es war keine leichte Aufgabe, einem Stande, der, wie Laube noch klagte, „meuterisch jeglicher Verhetzung zugänglich und wandelbar wie Aprilwetter" war,[383]) eine feste Organisation zu geben, und Goethe hatte nicht wenig Schwierigkeiten zu überwinden, um seine Grundsätze geltend zu machen. Vor allen Dingen fehlte den Schauspielern die Bildung. Eine gute Begabung allein nützt noch nichts. Erst die „Bildung", und zwar die „frühe Bildung kann aus einem Schauspieler das machen, was er sein soll".[384]) Aber nicht allein eine künstlerische, sondern auch eine sittliche Bildung ist erforderlich. Diese sah Goethe als Grundlage des Schauspielertums an.[385]) Darum prüfte er beim Engagement eines Schauspielers zuerst dessen Charakterfestigkeit. Ein Schauspieler, der sich nicht selbst beherrschen konnte, hatte nach Goethes Ansicht überhaupt wenig Talent. „Sein ganzes Metier", äußerte er einmal zu Ecker-

mann, „verlangt ja ein fortwährendes Verleugnen seiner selbst und ein fortwährendes Eingehen und Leben in einer fremden Maske.“ [386]) Daher jener scharfe Ausspruch in den „Tag- und Jahresheften“: „Ein Schauspieler, der sich vernachlässigt, ist mir die widerwärtigste Kreatur von der Welt.“ [387]) Deswegen achtete er so auf strenge Disziplin, denn nur diese konnte die Ordnung unter den Schauspielern aufrecht erhalten und ein einheitliches, künstlerisches Arbeiten mit ihnen möglich machen.*) Und doch trugen weniger die Ermahnungen, Rügen und Strafen zur sittlichen Bildung der Schauspieler bei als die persönlichen Eigenschaften des Lehrmeisters. Goethe schritt als leuchtendes Beispiel voran. Obgleich er, wie er Eckermann gestand, zu mancher jungen Schauspielerin sich hingezogen fühlte, wußte er doch immer die Grenzen seiner Stellung einzuhalten und jedem Liebeshandel aus dem Wege zu gehen. „Dadurch aber,“ sagte er, „daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters und es fehlte mir nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist.“ [389]) Er hob auch die Schauspieler in der äußeren Achtung, indem er geselligen Verkehr mit ihnen pflegte, was auch Schiller später tat, als er nach Weimar übersiedelte. Dies hatte zur Folge, daß die übrige Weimarer Gesellschaft hinter ihnen nicht zurückblieb und Schauspieler und Schauspielerinnen auf solche Weise in die besten Kreise ehrenvollen Zutritt erhielten.[390]) So wurden die beiden großen Dichter die Begründer der gesellschaftlichen Stellung dieses Standes.

Wie in sittlicher und gesellschaftlicher Beziehung so suchte Goethe in künstlerischer Hinsicht die Schauspieler heranzubilden. Er hielt sich dabei an einen Grundsatz, den auch Laube später befolgte, nämlich die Erziehung junger schauspielerischer Kräfte. In bezug darauf schrieb Goethe am 29. Oktober 1815 an

*) Selbst der geduldige Schiller klagte über Mißhelligkeiten und schrieb einmal entrüstet an Goethe: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu schaffen haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ [388])

Zelter: „Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich anzueignen sucht, aber besser und vorteilhafter ist es, sie selbst bilden. Wär ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn auf's Theater, das ich nicht selbst ausgebrütet hätte."[391])

Eine künstlerische Erziehung war von vornherein um so mehr geboten als das Personal des Weimarer Hoftheaters zu Beginn von Goethes Theaterleitung über das Niveau eines gewöhnlichen Wandertruppentheaters nicht hinausragte. Doch muß man bei seiner Beurteilung sehr vorsichtig zu Werke gehen. Die zahlreiche Memoirenliteratur und die vielen Lobschriften auf die Weimarer Bühne geben leicht ein falsches Bild von dem Schauspielertum jener Tage. Man geht in dieser Hinsicht schon den richtigen Weg, wenn man sich an das Urteil Schillers hält, der das Personal „mittelmäßig" nannte.[392]) Gewiß zeichnete sich hier und da ein Mitglied durch größere Begabung aus, z. B. die anmutige, früh verstorbene „Euphrosyne" (Christiane Neumann), der erste Wallensteindarsteller Graff und der als Max Piccolomini ihm fast ebenbürtig zur Seite stehende Vohs, ferner in späteren Jahren Caroline Jagemann und Pius Alexander Wolff. Das waren aber Ausnahmen.

Die erste Forderung, die Goethe an einen Schauspieler stellte, war Vielseitigkeit.[393]) Er verlangte von ihm, daß er sich nicht nur in komische, sondern auch in tragische Rollen hineinfände. Darum ließ er beim Engagement eines jungen Schauspielers diesen erst etwas Erhabenes eines großen Dichters lesen, um zu sehen, ob er das wirklich Große zu empfinden und auszudrücken fähig sei. Darauf erhielt er etwas Leidenschaftliches, Wildes, damit er seine Kraft zeige. Schließlich kam auch das klar Verständige, Geistreiche, Ironische und Witzige an die Reihe, um die Freiheit seines Geistes zu beurteilen. Zeigte nun der Prüfling auch im Ausdruck des Rührenden Mäßigung und Gewalt über sich, so hatte er sein Examen bestanden. Bemerkte Goethe an dem Prüfling in irgendeiner Richtung eine besondere Fähigkeit, so behielt er

diese wohl im Auge, aber er bildete ihn nicht zu einem einseitigen Fachspieler aus, sondern suchte vielmehr die schwachen Seiten künstlerisch zu vervollkommnen. War der Zögling soweit vorgebildet, daß er auf der Bühne auftreten konnte, so erhielt er erst Rollen, die seiner Individualität gemäß waren. Spielte er feurig, so erhielt er das nächste Mal eine phlegmatische Rolle, erschien er zu ruhig und langsam, bekam er sanguinische Charaktere zu spielen, „damit er lerne sich selber abzulegen und in eine fremde Persönlichkeit einzugehen."[394]) Diese Erziehung zur Vielseitigkeit ist eine der wichtigsten dramaturgischen Grundsätze Goethes. Vor allen Dingen wurde damit ein besonderer Mißstand im Schauspielerwesen des 18. Jahrhunderts beseitigt — das Rollenmonopol. Damals galt es als Regel, „daß man streng auf Fächer halten müsse",[395]) d. h. man teilte die Rollen in Liebhaber, zärtliche Mütter, Bösewichter, polternde Alte usw., und ein jeder Schauspieler spielte nur solche Rollen, die in sein Fach gerade schlugen.*) Goethe beabsichtigte nun keineswegs, wie bereits oben angedeutet wurde, jede eigentümliche Begabung eines Schauspielers aufzuheben. In einem Schreiben an die Theaterkommission sagt er ausdrücklich: „Wir statuieren, und zwar mit Recht, bei dem Weimarischen Theater keine Fächer, d. h. niemand kann auf diese oder jene Rolle Anspruch machen. Allein wir wissen auch recht gut, was wir zu des Schauspielers und unserm Vorteil einem jeden lassen müssen."[396]) Ebenso räumte er der Individualität des Schauspielers ihr Recht ein, worauf folgende Stelle aus einem Briefe an den Grafen Brühl sich bezieht: „Ein Stück ist halb gespielt, dessen Rollen zur Individualität der Schauspieler passen." Vorsichtig fügt er aber hinzu: „Wodurch denn freilich die Kunstbemühungen, sich in mehrere Gestalten zu verwandeln, nicht ausgeschlossen werden."[397]) — Diese Betonung der Individualität ist nur erklärlich, wenn man sich

*) Diese einseitige Anschauung hat Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" gegeißelt und auch in dem Xenion 298 trefflich verspottet:

Furiose Geliebten sind meine Forcen im Schauspiel,
Und in der Komödie glänz' ich als Branntweinfrau.

das Wesen der Schauspielkunst jener Tage vergegenwärtigt. Auf der Bühne herrschte damals ein „falschverstandener Konversationston",[398]) denn eine eigentliche kunstgerechte Bühnensprache, wie die Franzosen sie besaßen und wie Ekhof sie zu begründen versucht hatte, gab es nicht. Ein jeder redete in der Mundart seiner Heimat. Auf diese Weise traf es häufig zu, daß die mannigfaltigsten Dialekte sich auf der Bühne zusammenfanden. Erwägt man dabei noch die schnelle undeutliche Aussprache, welche die meisten Schauspieler hatten, wenn sie nicht gerade einer gespreizten Deklamationsmanier huldigten, so kann man sich leicht ein Bild von dieser babylonischen Sprachverwirrung auf der Bühne machen. Ähnlich sah es mit der mimischen Darstellung aus. Alles beschränkte sich hier nur auf einen äußerlichen Ausdruck. Ein Schauspieler überbot den anderen an krasser naturalistischer Ausdrucksweise, wofür die jungen Stürmer und Dränger in ihren Bühnenanweisungen genügend Stoff boten.[399]) Das innere Leben, die Psychologie der dramatischen Gestalten, brachten nur wenige hervorragende Schauspieler jener Zeit mimisch zur Darstellung. Wohl wies Engel auf den Tiefstand der Schauspielkunst hin und gab in einem umfangreichen Werke verschiedene theatralische Winke für die Darstellung.[400]) Diese blieben jedoch, wie Wahle richtig hervorhebt, am äußerlichen Ausdruck der Leidenschaft stehen und drangen nicht zu schauspielerischer Psychologie, der Charakterdarstellung, vor.[401]) Und was konnten schließlich alle Lehrsätze nützen, wenn die gebildeten Lehrmeister fehlten, die sie den Schauspielern richtig deuteten! Solche Leiter gab es eigentlich nur in zwei Städten Deutschlands: in Hamburg und Mannheim. Hier entwickelte sich denn auch unter der sorgfältigen Führerschaft Schröders und Dalbergs die Schauspielkunst zu schöner Blüte. An den andern Theatern, auch in Weimar, herrschte jener geschilderte trostlose Zustand. Wir werden nun begreifen, warum Goethe in erster Linie Vielseitigkeit und Verleugnung der Persönlichkeit von den Schauspielern forderte. „Goethes angebliches Unterdrücken der Persönlichkeiten war also", wie Alfred von Berger mit Recht behauptet, „nichts als der

Kampf gegen die schauspielerische Neigung, sich selbst zu spielen, und die Anleitung zum ernstlichen Bemühen, die Gestalt der Dichtung darzustellen, der Versuch, sich von der sich behaglich gehen lassenden subjektiven Natürlichkeit zur objektiven Naturtreue und gewissenhaften Verkörperung der Intention des Poeten zu gelangen."[402])

Außer diesen beiden Maximen ist für die dramaturgische Leitung Goethes noch ein dritter Grundsatz von maßgebender Bedeutung — das Ensemblespiel. Auch in dieser Beziehung ist „Wilhelm Meister" tonangebend. Goethe schildert dort, wie die Schauspieler ihre Individualität möglichst hervorzudrängen suchten, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken. Wilhelm Meister wendet sich gegen dieses rohe unkünstlerische Verhalten und stellt als nachahmenswertes Beispiel die Tonkünstler eines Orchesters hin: „Wie sind sie bemüht, ihre Instrumente übereinzustimmen, wie genau halten sie Takt, wie zart wissen sie die Stärke und Schwäche des Tones auszudrücken! Keinem fällt es ein, sich bei dem Solo eines andern durch ein vorlautes Akkompagnieren Ehre zu machen." Darum verlangt Wilhelm, die Schauspieler sollen sich dem Dramaturgen ebenso fügen, wie die Orchestermusiker dem Kapellmeister: man setze das größte Vergnügen und Glück darein, „miteinander übereinzustimmen".[403]) Auf dieses Ziel steuerte der Dramaturg Goethe von vornherein los. Wenige Wochen nach Beginn seiner Theaterleitung schreibt er an Reichardt, es käme nur darauf an, daß die Schauspieler „sich zusammenspielen, auf gewisse mechanische Vorteile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian, in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden".[404]) Über die Art und Weise, wie Goethe dabei verfuhr, hat er sich selbst ausgesprochen. Anfangs suchte er in jedem Stück den vorzüglichsten Schauspieler zu bemerken und die übrigen ihm anzunähern. Solange Christiane Neumann lebte, stellte er sie in den Mittelpunkt der Darstellung und brachte alle anderen mit ihrem Spiel in Harmonie.[405]) Dadurch geschah es allerdings, daß er parteiisch wurde.

Diese nachteiligen Folgen erkannte Goethe auch bald und deswegen wandte er sein Interesse, das er fast ausschließlich Christiane gewidmet hatte, nach ihrem Tode jedem einzelnen zu und suchte sein Spiel der Gesamtidee des Dramas unterzuordnen.[406])

Das Zusammenspiel war der größte Vorzug der Weimarer Bühne. Deswegen vermied Goethe sorgfältig alles, was dieses etwa stören konnte. Er sah z. B. beim Engagement eines neuen Schauspielers genau darauf, ob dieser zum gesamten Ensemble passe.[407]) Auch das Gastspielverbot ist darauf zurückzuführen; denn es konnte immerhin leicht geschehen, daß bei Gastspielen an fremden Bühnen ein Schauspieler oder eine Schauspielerin in Versuchung geriet, die eigne Individualität allzustark hervorzukehren und auf diese Weise wieder in den alten Schlendrian zu verfallen, wodurch dann neue Schwierigkeiten entstanden, das betreffende Mitglied nach seiner Rückkehr wieder dem Ensemble anzupassen. Dieser Grund veranlaßte Goethe vermutlich, ein entlassenes Mitglied ungern wieder aufzunehmen. In einer solchen Angelegenheit schrieb er einmal an Kirms, als der Schauspieler Krüger um Wiederaufnahme nachgesucht hatte: „Unser Theater ist seiner Verfassung nach ein respektabel Institut, und ich wünsche nicht, daß unruhige Köpfe es als einen Taubenschlag ansehen, wo man nur aus- und einfliegen kann, wie es beliebt.“[409])

Auf diesen drei Grundlagen, Individualitätsverleugnung, Vielseitigkeit und Ensemblespiel, baute Goethe seine Theorie der Schauspielkunst auf.

Bereits Lessing empfand die Notwendigkeit einer feststehenden Theorie der Schauspielkunst. „Wir haben Schauspieler,“ sagt er in seiner ‚Dramaturgie‘, „aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren, sie muß ganz von neuem wieder gefunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug, aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem

besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei."[410]) Lessings früherer Plan, über die Beredsamkeit der Schauspieler ein Werk zu schreiben, blieb unausgeführt. Engel glaubte in seinen „Ideen zur Mimik" ihn ausführen zu können. Dieses umfangreiche Buch ist allerdings das erste deutsche Werk, welches in umfassender Weise das Wesen eines Teiles der Schauspielkunst erörtert[411]) — ich sage ausdrücklich „eines Teiles der Schauspielkunst", denn die Sprache und Deklamation sind hier sehr stiefmütterlich behandelt worden. Engel gab die Unvollständigkeit seiner Theorie selbst zu. Er suchte dem Vorwurf, den man gegen seine Schrift erhob, er habe sich nur auf das Allgemeinste eingeschränkt, mit der Behauptung zu begegnen, er hätte nur anbauen wollen, nach ihm würde sich schon jemand finden, der mit dem von ihm herbeigeschafften Material ein kunstvolleres Gebäude errichtete.[412]) Der einsichtsvollere Architekt, auf den Engel am Schlusse seines Werkes hoffte, ließ nicht lange auf sich warten. Er baute sein Gebäude aber nicht auf Engels Ideen, sondern auf seinen eigenen Beobachtungen auf. Dieser Architekt war Goethe, und sein Gebäude der Schauspielkunst: „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Trotzdem hier nicht gelehrte theoretische Einzelbetrachtungen angehäuft waren, verdunkelte dieser Roman doch bald den Ruhm von Engels „Mimik" und errang sich den Ruf eines Katechismus der Schauspielkunst.[413])

Goethes Theorie der Schauspielkunst ist das Resultat seiner Kunstanschauung. Mit Recht sagt Wahle: „Was er in Beziehung auf bildende Kunst nur theoretisch vermochte, dem hat er auf seiner Bühne praktisch-lebendigen Ausdruck verliehen."[414]) Aber nicht nur das Ideal der Plastik suchte Goethe mit seiner Theorie der Schauspielkunst zu verquicken, sondern auch den Stil seiner dramatischen Dichtung. Goethe war in seiner Kunstanschauung von einem krassen Realismus zu einem abgeklärten Idealismus durchgedrungen. Er, der in der Jugend als die erste Pflicht eines Dramatikers Kopie der Natur verlangt hatte,[415]) sah nun in dem Typischen, Symbolischen, Harmonischen und Plastischen das Ideal der Kunst, im engeren

Sinne das Ideal seiner dramatischen Dichtung. Diese Anschauung übertrug Goethe nun auch auf die Schauspielkunst. Darum verlangte er eine typische, symbolische, harmonische und plastische Darstellung. Die Schauspieler sollten nicht, wie sie bisher es getan, den Schein so lange verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrigblieb, sondern sie sollten „durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben suchen."[416]) Dabei war durchaus nicht die Naturwahrheit ausgeschlossen. Nein, im Gegenteil, Goethe verlangte von der Darstellung des Schauspielers, der Zuschauer solle von ihr den Eindruck der lebendigsten Naturwahrheit empfangen, so daß er „nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube."[417]) Darum rühmte er Ifflands Spiel, weil dieser seine eigene Persönlichkeit verleugnete und doch dabei die volle Natürlichkeit beibehielt. Es ist im Grunde genommen die gleiche Anschauung, die Lessing in die Verse faßte:

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.[418])

Es ist auch ferner der Gedanke, den Kant in dem Satze ausspricht, „schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist".[419]) Wenn Schiller in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde" von dem Schauspieler Wahrheit und Schönheit der Darstellung fordert und dabei behauptet, daß der Schauspieler, „was die Wahrheit und Darstellung betrifft, alles durch Kunst und nichts durch Natur hervorbringen müsse" und „was die Anmut der Darstellung betrifft, der Kunst gar nichts zu danken haben dürfe, sondern alles hier an ihm freiwilliges Werk der Natur sein müsse",[420]) so liegt darin deutlich auch die Ansicht Goethes, Lessings und Kants ausgedrückt, nur daß Kant und Schiller diese Anschauung vermittels philosophischer Spekulation gewonnen hatten, während sie bei Lessing und Goethe das Resultat ihrer praktischen Erfahrungen war.

Auch Goethes Theorie der Schauspielkunst hat wie das Repertoire eine Entwickelung durchgemacht. Mit den höheren Zwecken und Forderungen, die das Repertoire an sie stellte, vertieften sich ihre Lehren und Regeln. Mannigfaltige Anregungen brachten immer wieder Neues hinzu und bereicherten Goethes Theorie nach dieser oder jener Seite hin. Drei Entwickelungsphasen lassen sich hierbei deutlich unterscheiden.

Die erste Periode (1791—1796) verläuft ohne hervorstechende Merkmale und findet ihren Abschluß mit Ifflands Gastspiel. Diese Periode ist fast ausschließlich der Organisation und der Beseitigung naturalistischer Auswüchse der Schauspielkunst gewidmet. Sie sucht den Individualismus der Schauspieler einzuschränken und ein Ensemblespiel anzubahnen. Für das Jahr 1796 konnte Goethe in die „Tag- und Jahreshefte" schreiben: „Die Weimarische Bühne war nun schon so besetzt und befestigt, daß es in diesem Jahre keiner neuen Schauspieler bedurfte."[421])

Eine neue Phase der Entwickelung trat, wie Goethe selbst datiert, mit Ifflands Gastspiel ein.[422]) Diese Periode (1796—1803) ist reich an Anregungen, neuen Formen der Schauspielkunst und gipfelt schließlich in der Begründung eines Stils, der in der Errichtung einer Theaterschule seinen eklatanten Ausdruck findet. „Die Erscheinung Ifflands auf unserem Theater löste", nach Goethes Worten, „das Rätsel" der Schauspielkunst.[423]) Der verlorene Begriff von dramatischer Kunst wurde durch sein Spiel Goethe wieder lebendig.[424]) Was Goethe an Ifflands Kunst besonders rühmte, war außer seiner Vielseitigkeit jene große Fähigkeit, auf die Eigenheiten der Menschen aufzumerken und sie in ihren charakteristischen Zügen wieder darzustellen, „sowie die Welt seiner Vorstellungskraft und die Geschwindigkeit seiner Darstellungsgabe".[425]) Iffland zeigte seine Kunst auch im besten Können. Er schreibt darüber selbst: „Nie habe ich lieber, nie sorgfältiger gespielt als zu Weimar. Die warme Aufnahme so herrlicher Menschen warf wieder einen Funken in meine Seele, ich empfand wieder neu für die Kunst wie ehedem."[426]) Ifflands Gastspiel konnte also für die Wei-

marer Schauspieler von großem Nutzen sein. Genast erzählt, daß Goethe schon vor Ifflands Ankunft eine Rede an sie gerichtet habe, in der er sagte, er habe nur darum ihn berufen, um seinen Schauspielern zu zeigen, wie Kunst und Natur sich vereinen lassen.[427]) So sollte Ifflands Spiel den Weimarer Schauspielern als Vorbild gelten. Gleichzeitig wurde Goethe, der selbst von Ifflands Kunst begeistert war, angeregt, fortan mehr Interesse der Schauspielkunst entgegenzubringen. Schiller trat auch hier ihm wieder als treuer Berater und Helfer zur Seite. Das Zusammenarbeiten beider Männer auf diesem Gebiet stellt Petersen in die richtige Beleuchtung, wenn er sagt, Schillers Interesse wäre der formalen Ausbildung der Schauspieler fern geblieben, wobei er auf die Worte der Caroline von Wolzogen verweist: „Schiller wirkte auf das Fühlen und innige Verstehen der Rollen, Goethe auf die Erscheinung im Leben."[428]) Schiller war mehr der theoretisierende Ästhet, während Goethe als praktischer Leiter die von Schiller gewonnenen Theorien auf der Bühne verwertete. In vielen Punkten ist Schillers Anregung von Bedeutung gewesen. Darüber belehrt uns ein Einblick in den Briefwechsel der beiden Freunde. Die bedeutsamste Anregung, die in dieser Beziehung von Schiller ausging, war sein eigenes poetisches Schaffen. Der „Wallenstein" z. B. gab Gelegenheit, „die sehr vernachlässigte, von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen".[429]) Mit großer Mühe führten Goethe und Schiller diese Reform durch, denn die Schauspieler wollten sich gar nicht von ihrer „Rhythmophobie" heilen lassen.[430]) Schließlich gewöhnten sie sich allerdings so sehr an den Vers, daß sie die gewöhnliche Prosa vernachlässigten und gern sudelten, wenn sie durch den Vers nicht in Respekt gehalten wurden.[431]) Anderseits gewannen sie Geschmack nur für schöne und besonders lyrische Stellen.[432])

Mit dem „Wallenstein" wurde den Schauspielern in Weimar der Weg der weiteren Entwickelung vorgezeichnet. Schillers folgende Dramen und die Bearbeitungen, die beide Dichter unternahmen, wurden fast ausschließlich in Versen geschrieben.

Hier hätte Goethe vielleicht den Grundstein zu einer im wahren Sinne „idealen" Schauspielkunst legen können; leider begann nun aber seine Verirrung. Auf Humboldts Pariser Brief fällt der größte Teil der Schuld. Humboldt hatte der Formalismus der französischen Schauspieler besonders gut gefallen. Ihn blendete das Ästhetisch-Plastische ihrer Bewegungen und Gesten, ferner der harmonische Rhythmus ihrer Sprache, ihr Respekt dem Publikum gegenüber und ihre Unterordnung unter des Dichters Worte.[433]) Nun abstrahierte Humboldt allerdings die Gesetze der französischen Schauspielkunst von den Leistungen Talmas, ihres hervorragendsten Vertreters. Talma ragte aber an Bedeutung über die andern Schauspieler weit hinaus. Er vereinigte die einzelnen glänzenden Seiten des französischen Formalismus mit Wahrheit und Stärke des Ausdruckes, inneren Empfindungen, Nichteinhaltung konventioneller Vorschriften und näherte sich auf diese Weise einer realistischen germanischen Kunstauffassung.[434]) So kam es, daß Humboldt unter dem Eindruck von Talmas Spiel die Mißstände der französischen Schauspielkunst übersah und die glänzenden Vorzüge Talmas verallgemeinerte. Auf Goethe übte sein enthusiastischer Bericht eine große Wirkung aus. Goethes Kunstanschauung fand in dieser Auffassung der Schauspielkunst ihren identischen Ausdruck; und so kam es, daß er die Lehren der französischen Schauspielkunst auf die deutsche übertrug. Wohl sollte diese anfangs nach Schillers Worten „nicht Muster", sondern „ein Führer nur zum Bessern werden",[435]) doch die Resultate, welche die folgende Periode zeitigte, belehren uns eines andern. Sie zeigen uns, daß Goethe den äußern Formalismus der französischen Schauspielkunst nicht überwand, sondern daß er ihn im Gegenteil großzog. Dafür legt Goethes Theaterschule deutlich Zeugnis ab.

Mit ihrer Begründung beginnt die dritte und letzte Entwickelungsperiode von Goethes Theorie der Schauspielkunst (1803—1817). Zwei junge Leute, Pius Alexander Wolff und Carl Franz Grüner, meldeten sich im August 1803 beim Theater. Goethe fand, daß sie beide Talent besaßen, und so beschloß er

sie zu behalten und mit ihnen „Didaskalien" zu treiben.[436]) Bald fanden sich noch verschiedene junge Talente, so daß die Theaterschule im Oktober dieses Jahres bereits zwölf Mitglieder zählte.[437]) Die „Grammatik", die Goethe seinen Lehren zugrunde legte, hat er später durch Eckermann als „Regeln für Schauspieler" veröffentlichen lassen. Sie sind für den Stil der Weimarer Schule von ausschlaggebender Bedeutung. Das junge Personal, das Goethe sich in dieser Theaterschule heranzog, wurde der eigentliche Träger seiner Theorie der Schauspielkunst. So hoch man auch die pädagogische Bedeutung dieser Institution stellen muß, denn hier wurde ein von Ekhof geplantes und in seinen Ansätzen steckengebliebenes Unternehmen verwirklicht[438]) — so ist es doch anderweitig wiederum schwer, dem künstlerischen Geiste dieser Schule Sympathie entgegenzubringen. Und doch, eine Reaktion darin sehen, wie Oberländer es tut,[439]) dazu kann ich mich nicht verstehen. Das hieße alle Vorzüge dieser Schule einfach fortleugnen. Das Nachteilige lag nicht in der Kunstrichtung selbst, sondern in der Übertreibung ihres äußern Formalismus. Ihr großer Vorzug dagegen zeigte sich sehr bald bei Gelegenheit des Leipziger Gastspiels der Weimarer Truppe im Jahre 1807. Trotzdem auf der Leipziger Bühne der Naturalismus herrschte,[440]) hatte die Kritik, mit Ausnahme einer Stimme, die aber weniger aus Kunstinteresse als aus Gehässigkeit gegen Goethe das Spiel verurteilte,[441]) nur Worte der Bewunderung und der Anerkennung für die Gäste. Die große Wirkung, welche die Weimarer Schauspieler in Leipzig ausübten, lag aber in dem vortrefflichen Ensemblespiel. Durch die Heranbildung der Schauspieler in der Theaterschule erzielte Goethe viel leichter ein streng einheitliches Ensemblespiel. Mit den Jahren vervollkommnete sich dieses noch mehr, so daß er für das Jahr 1815 in den „Tag- und Jahresheften" schreiben konnte: „In dieser Epoche durfte man wohl sagen, daß sich das Weimarische Theater in Absicht auf reine Rezitation, kräftige Deklamation, natürliches zugleich und kunstreiches Darstellen auf einen bedeutenden Gipfel des inneren Wertes erhoben hatte."[442])

Nachdem ich die Grundlagen, den Charakter und die Entwickelung von Goethes Theorie der Schauspielkunst gezeigt habe, möchte ich nun im folgenden ihre verschiedenen Zweige gesondert betrachten.[443])

„Die Kunst des Schauspielers besteht in Sprache und Körperbewegung", heißt es gleich am Anfang in den „Regeln für Schauspieler".*)

„Sprechen lernen!" Das ist wohl der erste Lehrsatz aller Schauspielkunst, „sprechen lernen!" lautete noch die Mahnung des alten Tieck kurz vor seinem Tode.[444]) „Laut und vernehmlich sprechen," das war der Hauptpunkt, den die „Theaterfreunde" der Truppe Serlos einschärften.[445]) Eine reine und vollständige Aussprache zu erzielen war auch von vornherein Goethes eifrigstes Bestreben. Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie gerade in dieser Hinsicht die Schauspieler jener Tage sich vernachlässigten. In Weimar war es nicht anders. Fortwährend liefen Klagen über undeutliches und unvernehmbares Sprechen ein, so daß Goethe mehreremal ernstliche Ermahnungen an die Schauspieler richten mußte.[446]) Jedoch nicht dieser Mißstand allein bereitete ihm Schwierigkeiten, es gesellte sich noch ein anderer hinzu: das Überwuchern der Dialekte in der Sprache der Schauspieler. Goethe berichtet einmal Eckermann über die lächerlichen Mißgriffe, die manchmal durch eine schwach markierte Aussprache verwandter Buchstaben, wie d und t, b und p, g und k, und undeutliches Betonen der Umlaute entstanden waren.[447]) Diese dialektischen Schwächen wollte er beseitigen, indem er die Worte, die dem betreffenden Schauspieler Schwierigkeiten bereiteten, möglichst scharf, oft sogar mit Übertreibung aussprechen ließ (§ 2).**) Goethes Bestreben ging darauf hinaus, eine vollständige und reine Aus-

*) Diese Definition läßt von vornherein den formalen Charakter der Schauspielkunst Goethes erkennen. Sie läßt ihr Wesen, die wahrhafte Menschendarstellung, wie sie Lessing, Schröder von ihr forderten und die später Laube besonders betonte, gänzlich außer acht und beschränkt sich eigentlich nur auf die Mittel dieser Kunst.

**) Die Paragraphenzitate beziehen sich auf die „Regeln für Schauspieler".

sprache zu erzielen (§ 3), darum achtete er darauf, daß kein Buchstabe eines Wortes verschluckt würde (§ 4), daß die Schauspieler em und en nicht wie 'm und 'n aussprächen (§ 7), daß sie zwischen b und w, b und p, d und t unterschieden u. a. (§§ 8, 9). Auch eine deutlichere Aussprache der Endsilben strebte er an (§ 11). Bei zwei gleichlautenden aufeinanderfolgenden Konsonanten mußte eine Pause gemacht werden, z. B. „Schließt sie blühend | den Kreis des | Schönen" (§ 10). Besonders verlangte er eine deutliche Aussprache der Hauptwörter, Bindewörter und Eigennamen, wobei auf letztere eine stärkere Betonung fallen sollte (§§ 12, 13). Jeder Schauspieler, der Anfänger hauptsächlich, mußte recht langsam, stark, deutlich, so tief als möglich sprechen und dann abwechselnd immer im Ton steigen (§§ 14, 15).

Auf der Basis dieser elementaren Gesetze baute Goethe seine Lehren über schauspielerische Redekunst und rhythmischen Vortrag auf. Er unterschied hierbei von vornherein sehr feinsinnig zwischen Rezitation und Deklamation. Mit dem ersten Begriff verband er eine objektive Vortragsweise ohne leidenschaftliche Selbstentäußerung (§ 18). Der Rezitator sollte wohl die Ideen des Dichters und den Eindruck seines Werkes wiedergeben, auf das Schauerliche einen schauerlichen, auf das Zärtliche einen zärtlichen, auf das Feierliche einen feierlichen Ton legen, er durfte aber nicht seine Individualität dabei verleugnen (§ 19). So wird in der „Natürlichen Tochter" (II, 4), als Eugenie das Gedicht verfaßt, ausdrücklich gesagt „Sie rezitiert langsam und schreibt." Der Deklamator dagegen muß sein Naturell verleugnen und sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle er deklamiert (§ 20). Darum ist die Deklamation in gewisser Hinsicht eine gesteigerte Rezitation, und diese also die primäre Kunst. Auf ihr ruht, wie Goethe an einer andern Stelle hervorhebt, alle Deklamation und Mimik.[448]) Er vergleicht die Deklamation mit einer sprachlichen Tonkunst, die sich dadurch von der Musik unterscheidet, daß sie sich mit weniger Freiheit als letztere bewegen kann (§ 21). Diesen Gedanken, die Deklamation als sprachliche Ton-

kunst aufzufassen, hatte Goethe bereits in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" ausgesprochen.*) In ähnlicher Weise übertrug Seckendorf, gestützt auf Goethes Ausführungen, in seinen „Vorlesungen über Deklamation und Mimik" musikalische Prinzipien auf die schauspielerische Rede, geriet allerdings dabei sehr in die Irre.[450]) Auch Einsiedel spricht von einer „musikalischen Behandlung des allgemeinen Ausdruckes der Rede".[451]) Hält man sich an die Worte dieser beiden Interpreten der Schauspielkunst Goethes, liest man dazu die Ansicht, der Rezitator müsse seine Aufgabe wie ein Sänger behandeln, ja, er müsse sogar seine Reden auf Noten setzen, eine Anschauung, wie sie Goethes bester Schüler Wolff ausgesprochen hat,[452]) so gewinnt man leicht den Eindruck, Goethe habe seine Schauspieler zu gesanglicher Rede erziehen wollen. Diese Absicht lag Goethe aber fern. Im Gegenteil, er warnte sogar davor. „Denn wechselt er die Töne zu schnell," heißt es in den Schauspielerregeln, „spricht er entweder zu tief oder zu hoch oder durch zu viele Halbtöne, so kommt er in das Singen; im entgegengesetzten Falle aber gerät er in Monotonie, die selbst in der einfachen Rezitation fehlerhaft ist — zwei Klippen, eine so gefährlich wie die andere, zwischen denen noch eine dritte verborgen liegt, nämlich der Predigerton" (§ 21). In diesen Worten liegt Goethes Absicht klar und deutlich ausgesprochen: er wollte eine sonore, abwechslungsreiche, sowohl dem singenden wie dem pathetischen Tone fernliegende Deklamation erreichen.

Für die Art und Weise des Vortrages können die Deklamationsvorschriften eines Dichters in seinen Dramen oft von großer Bedeutung sein. Dies hat Petersen in seinem Buche „Schiller und die Bühne" vorzüglich darzutun verstanden. Nun war das allerdings bei einem in seinen Bühnenanwei-

*) Dort heißt es: „So wie man viel leichter und anständiger agiere, wenn die Gebärden durch eine Melodie begleitet und geleitet werden, so müsse der Schauspieler sich auch seine prosaische Rolle gleichsam im Sinne komponieren, daß er sie nicht etwa eintönig nach seiner individuellen Art und Weise hinsudele, sondern sie in gehöriger Abwechslung nach Takt und Maß behandle.[449])

sungen so mannigfaltigen Dichter wie Schiller ein erfolgreiches Unternehmen. Bei Goethe dagegen, der überhaupt sehr knapp in der Zahl seiner Regiebemerkungen ist und sich oft nur auf die notwendigsten Tätigkeitsanweisungen beschränkt, ist die Ausbeute sehr gering. Trotzdem möchte ich dieses Material nicht umgehen und so viel wie möglich für das Wesen der Deklamationsgesetze Goethes daraus Gewinn ziehen. Freilich so feine Nüancierungen der Sprache, wie Schiller sie in seinen Bühnenanweisungen verlangt, können wir in Goethes Dramen nicht finden, wie z. B. „schmelzend zärtlich und etwas schelmisch", „mit feinster Bitterkeit" („Fiesko"), „im Ton des tiefsten inwendigen Leidens" („Kabale und Liebe"), „mit listiger Verwunderung" („Carlos") oder „mit tiefverwundeter Seele" („Braut von Messina")[453] u. a. — Auch solche heftige Wortausbrüche, wie sie der junge Schiller besonders liebte, sind in Goethes Jugenddramen nicht vorhanden. Wilhelm Meister ist Goethes deklamatorisches Vorbild. „Er artikulierte gut," heißt es von ihm, „sprach gemäßigt aus, steigerte den Ton stufenweise und überschrie sich nicht in den heftigen Stellen."[454] Weise Mäßigung war für Goethe das vornehmste Gesetz der Schauspielkunst. Darum durfte sich der Schauspieler auch nie von einem Gefühle hinreißen lassen und das harmonische Maß der Sprache durchbrechen.[455] Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Goethe auf die Eigennamen einen besonders starken Akzent gelegt wissen wollte. Es sollte dadurch der Zuhörer nicht nur auf den betreffenden Namen aufmerksam gemacht, sondern auch in Spannung versetzt werden; denn es geschah öfter, daß eine Person, die erst in späteren Akten auftrat, bereits im ersten erwähnt wurde. Dabei durfte aber der Schauspieler den Namen oder das Wort, welches einen erhöhten Ausdruck erfordert, nicht gewaltsam hervorstoßen und auf diese Weise das Ausgesprochene eine isolierte Stellung in dem ruhigen Vortrag einnehmen lassen, sondern er mußte schon auf die vorhergehenden Worte einen mehr artikulierten Ton legen, allmählich bis zu dem betreffenden Wort ansteigen und dann wieder diminuendo den Ausdruck abstufen.

Für die Tonhöhe der Deklamation stellte Goethe das allgemeine Gesetz auf, diese müsse dem Sinn der Worte genau entsprechen, z. B.

Völker verrauschen	muß halblaut, rauschend,
Namen verklingen	muß heller, klingender,
Finstre Vergessenheit	muß dumpf,
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen	muß tief,
Über ganze Geschlechter aus	muß schauerlich

gesprochen werden (§ 22). Es soll also in dem Vortrag möglichst viel Lautmalerei vorhanden sein.[456]) Einem jungen Schauspieler empfahl Goethe den Ton tief anzusetzen, damit seine Stimme einen größeren Umfang gewönne und zu Schattierungen fähig würde. „Fängt er aber zu hoch an," sagte er, „so verliert er schon durch die Gewohnheit die männliche Tiefe und folglich mit ihr den wahren Ausdruck des Hohen und Geistigen" (§ 30).

Ein wichtiges Moment der Deklamation ist auch das Tempo der Sprache. Goethe forderte in dieser Beziehung eine Übereinstimmung des Tempos mit dem Wortinhalt (§ 23). Die Weimarer Schauspieler hatten die Angewohnheit, zu schnell und überhastet zu sprechen. Diese Untugend rügte der Herzog noch 1799 an einem der besten Mitglieder, an Graff.[457]) Goethe wollte, daß die Schauspieler möglichst langsam sprächen. Nun ist das nicht so zu verstehen, als habe er einen langsamen gedehnten Vortrag verlangt. Ihm kam es nur darauf an, daß nicht undeutlich gesprochen würde. Da die Interpunktionen in gewisser Hinsicht eine bindende Vorschrift für den Vortrag bedeuten,[458]) so drang er auf ihre strenge Einhaltung. Genast erzählt, daß Goethe für jede Interpunktion ein bestimmtes Zeitmaß bestimmt habe, wodurch ungefähr folgendes Verhältnis entstanden sei:

— —, — — —; — — — — —: — — — — — —!
— — — — — — — — — ? — — — — — — — — — —.[459])

Für das naturalistische Schauspiel war das damals eine ganz unerhörte Forderung.[460]) Die Weimarer Schauspieler gewöhnten sich aber sehr bald daran. Wolff gelangte sogar

schließlich zu der Ansicht: „Das Komma, das Kolon, der Punkt, die Ausrufungszeichen und die Fragezeichen sind sprechende Noten für den Deklamator; und es wäre zu wünschen, daß wir noch kleinere Unterscheidungszeichen hätten, sie würden jene leiseren Laute bezeichnen, die den verschiedenen Graden des Gefühls angehören, die halben Töne, welche gleichförmige Empfindungen unterscheiden, daß sie, ohne sich zu berühren, aufeinander folgen; sie würden die Stelle andeuten können, wo ein Anhalten, ein Ausruhen, ein Forttreiben der Töne nötig ist, um den Geist und das Herz des Zuhörers zu durchdringen."[461]) Es wäre wiederum falsch anzunehmen, Goethe habe sich einseitig und despotisch auf sein Schema versteift und den Schauspielern jede Willensfreiheit geraubt. Eine der Regeln sagt ausdrücklich, der Deklamierende habe die Freiheit, sich eigen erwählte Unterscheidungszeichen, Pausen usw. festzusetzen, nur müsse er sich hüten, den Sinn dadurch zu verletzen (§ 28).

Besonders wünschte Goethe ein subtiles Einhalten der Pausen. Ein darauf bezüglicher Paragraph lautet: „Wenn Stellen vorkommen, die durch andere unterbrochen werden, als wenn sie durch Einschließungszeichen abgesondert wären, so muß vor- und nachher ein wenig abgesetzt und der Ton, welcher durch die Zwischenrede unterbrochen worden, hernach wieder fortgesetzt werden" (§ 24). Ebenso verlangte Goethe nach der Interjektion „O!" eine kleine Unterbrechung (§ 26). Die Pause ist eins der wichtigsten Kunstmittel der Deklamation. Sie kann im Drama eintreten nach einer gewöhnlichen Frage in Erwartung der Antwort, in einem Augenblick des Nachsinnens, im Zustande plötzlicher Erregung oder während des Übergangs von einem Affekt zum andern. Iffland faßte sie als ein Zeitmaß von bestimmter Dauer auf; seiner Meinung nach, sollte sie nicht länger als ein aushaltender Atemzug währen.[462]) Auch Schiller scheint diese Ansicht vertreten zu haben, denn er gebrauchte den Begriff oft im Plural, z. B. „einige Pausen lang" („Kabale und Liebe"). Er benutzte auch häufig statt der Bezeichnung „Pause" eine symptomatische

Bühnenanweisung, wie „sie steht nachdenkend" oder „nach einem qualvollen Kampf" („Kabale und Liebe").[463] Goethe verfuhr schon in seinen Jugenddramen zuweilen in derselben Weise, z. B. „Laune des Verliebten" (7. Auftritt): „nach einigem Stillschweigen, indem sie Lamon einen Wink gibt"; „Götz" (1. Akt): „antwortet nichts, auf- und abgehend"; „Clavigo" (4. Akt): „steht ganz in sich selbst versunken, ohne zu antworten"; „Iphigenie" (V. 3.): „nach einigem Stillschweigen" „Egmont" (4. Akt), „Alba bleibt einige Augenblicke allein und geht schweigend auf und ab" usw. Häufig verbindet er eine eingetretene Pause mit irgendeinem mimischen Ausdruck, den er der betreffenden Person vorschreibt. Insbesondere ist das Hinsehen auf eine Person oder einen Gegenstand bei Goethe beliebt, z. B.

„Laune des Verliebten" (7. und 8. Auftritt): „sieht sie traurig an und schweigt" und „sie sieht ihn mit Empfindung an".
„Groß-Cophta" (2. Akt, 5. Auftritt): „der Graf sitzt unbeweglich und sieht starr vor sich hin".
„Natürliche Tochter" (5. Akt, 2., 5. und 7. Auftritt): „nachdem er sie aufmerksam betrachtet" . . . „das Papier von außen ansehend" . . . „die eine Zeitlang vor sich hingesehen, indem sie die Augen aufhebt und den Mönch erblickt".

An manchen Stellen wandte er aber auch die Bezeichnung „Pause" an, und zwar scheint er gleichfalls darunter ein Zeitmaß von bestimmter Dauer verstanden zu haben. Jedenfalls machte er den Unterschied zwischen der Anweisung „Pause" und dem das Pausieren andeutenden Gedankenstrich. Die erste Bezeichnung verlangte offenbar eine längere Unterbrechung als der Gedankenstrich. Das zeigt sich recht deutlich im „Groß-Cophta". Dort heißt es (2. Akt, 5. Auftritt):

Graf: (nachdem er tief Atem geholt hat) Ah — sehen Sie, so geht mir's! (nach einer Pause) Da haben Sie ein Beispiel! (Pause) Ich kann es Ihnen wohl vertrauen. — Ein Freund, der gegenwärtig in Amerika lebt, kam unversehens in große Gefahr; usw.

Oder in den „Geschwistern":

Wilhelm: Nimm sie! Nimm sie! Mein einziges — mein alles!
Fabrice (ihn stumm ansehend).
Wilhelm: Nimm sie! — Und daß Du weißt, was Du mir nimmst — (Pause) (Er rafft sich zusammen).

Interessant ist in dieser Beziehung die Schlußszene des vierten Aktes im „Egmont". Dort heißt es:

Alba (der zugleich seinem Sohne Ferdinand ein Zeichen gibt): Halt, Egmont! — Deinen Degen! — (Die Mitteltür öffnet sich; man sieht die Galerie mit Wache besetzt, die unbeweglich bleibt.)

Egmont (der staunend eine Weile geschwiegen): Dies war die Absicht? Dazu hast Du mich berufen? (nach dem Degen greifend, als wenn er sich verteidigen wollte) Bin ich denn wehrlos?

Alba: Der König befiehlt, Du bist mein Gefangener. (Zugleich treten von beiden Seiten Gewaffnete herein.)

Egmont (nach einer Stille): Der König? — Oranien! (Nach einer Pause seinen Degen hingebend) So nimm ihn! usw.

Hier soll wahrscheinlich, wenn man die Interpunktionspausen abrechnet, der Gedankenstrich die kürzeste Zeitlänge andeuten. Darauf folgen der Dauer nach „eine Weile geschwiegen" und „nach einer Pause"; „nach einer Stille" bezeichnet wohl die längste Zeitdauer. — Daß Goethe sich unter einer Pause ein bestimmtes Zeitmaß dachte, dafür spricht auch der Unterschied, den er im „Tasso" macht: „nach einer langen Pause" und „nach einer Pause" (5. Akt, 5. Auftritt).

Im rhythmischen Vortrag verlangte Goethe die Einhaltung aller genannten Regeln, wünschte aber, daß der Gegenstand mit noch mehr erhöhtem pathetischen Ausdruck deklamiert würde. Ein jedes Wort sollte ein gewisses Gewicht erhalten (§ 31). Dabei durfte aber keineswegs der Silbenbau oder Endreim auffallend bezeichnet werden (§ 32). Handelte es sich um ein jambisches Versmaß, so verlangte er ein Markieren des Versanfanges durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten (§ 33). Vor Übertreibungen mußte sich der Schauspieler in jeder Beziehung hüten. Er durfte die Grundregeln der Goethischen Schauspielkunst „mit Organ und Gebärden ökonomisch zu sein", nie aus dem Auge lassen.[464])

„Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten."[465]) Diesen Ausspruch Hamlets könnte man als Motto vor Goethes gesamte Theorie der

Schauspielkunst setzen; denn Goethes Bestreben ging ja darauf hinaus, jenes harmonische Zusammenwirken von sprachlichem und pantomimischem Ausdruck zu erzielen. In der „Pandora" findet sich darauf ein direkter Hinweis (1. Aufzug):

Epimetheus hat Epimeleian aufgehoben, führt sie tröstend umher, daß ihre Stellungen zu Phileros Worten passen.

Wenn man die Mimik als körperliche Beredsamkeit der Schauspieler auffaßt, so zerfällt sie in zwei nah verwandte und doch wiederum von einander getrennte Ausdrucksmittel: das Spiel der Gesten und der Mienen. Ersteres äußert sich in den Stellungen und Bewegungen des ganzen Körpers, letzteres in dem Ausdruck des Gesichts. Halten wir uns an die von Goethe gemachte Einteilung des Sprachausdrucks in Rezitation und Deklamation, so können wir analog das Spiel der Gesten als ein primäres, mehr äußerliches Ausdrucksmittel des Körpers bezeichnen, während das Mienenspiel eine innerliche psychologische Basis erfordert und infolgedessen wie die Deklamation höhere Anforderungen an den Schauspieler stellt.

Der Grundlehrsatz, den Goethe für die körperliche Beredsamkeit eines Schauspielers aufstellte, lautete: „Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen hat" (§ 35). Auf das Zusammenwirken von Kunst und Natur in der Schauspielkunst habe ich schon zu Beginn dieses Abschnittes hingewiesen. Hier gilt es, die Vereinigung des Wahren und Schönen in der Darstellung näher ins Auge zu fassen.

Mit dieser Frage beschäftigte sich Engel schon eifrig und fand dabei, daß die Wahrheit der Schönheit gegenüber sehr vernachlässigt worden wäre. Als Beleg dafür galt ihm das Spiel Ekhofs, der die Wahrheit über die Schönheit der Darstellung gestellt und als erstes Gesetz der Schauspielkunst angesehen hatte.[466]) Schiller vertiefte darauf diese Frage und erkannte beiden Forderungen eine gleiche Bedeutung für den Schauspieler zu, stellte jedoch den Wahrheitsgrundsatz ein wenig

über die Schönheitsforderung.*) Goethe dachte gerade umgekehrt. Ihm kam es nicht so sehr auf die Wahrheit der Empfindung des Schauspielers an als auf die plastische Schönheit seiner Darstellung. Er selbst soll zu Heinrich Schmidt einmal geäußert haben, die Schauspieler müßten vor allen Dingen darauf achten, die ideale Schönheit der Form herauszubringen.[468]) Diese Absicht wird bekräftigt durch die „Regeln", welche sich fast ausschließlich auf malerische Stellung, Körperhaltung, Bewegung und überhaupt auf das Gestenspiel beziehen, die aber für das Mienenspiel, das die Wahrheit der Empfindung zum Ausdruck bringt, nur wenig übrig haben. Dafür zeugen auch die Regieanweisungen in Goethes Dramen, die mehr einen symptomatischen als psychologischen Charakter aufweisen. Gerade in der körperlichen Beredsamkeit kommt der Formalismus der Weimarer Schule am stärksten zur Geltung, und hierin liegt auch der wunde Punkt von Goethes Theorie der Schauspielkunst.

Gewalt über seinen Körper haben, das war eine der wichtigsten Forderungen, die Goethe an den Schauspieler stellte (§ 36). Sie steht in einem gewissen Verhältnis zu seiner Forderung der Individualitätsverleugnung; denn jemand, der seinen Körper nicht in Gewalt hat, kann auch schwer eine andere Persönlichkeit darstellen. Das Kunstideal der Antike, Mäßigung, Harmonie und Plastik gibt Goethe die Richtschnur für alle Stellungen und Bewegungen an. Er verlangt, daß die Haltung des Körpers gerade sei, „die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an den Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, den Kopf ein wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht" (§ 37). Die Hände müssen immer ungezwungen gehalten werden, nie zur Faust geballt, aber so, daß die beiden mittleren Finger zusammenliegen, wobei der Dau-

*) Das zeigt sich deutlich in den Worten: „Was werde ich aber dem mimischen Künstler antworten, der gerne wissen möchte, wie er, da er sie nicht erlernen darf, zu der Grazie kommen soll? Er soll, ist meine Meinung, zunächst dafür sorgen, daß die Menschheit in ihm erst selbst zur Zeitigung komme, und dann soll er hingehen und sie auf der Bühne repräsentieren."[467])

men, Zeige- und kleine Finger ein wenig gebogen sein können (§§ 47, 48). Will der Körper eine andere Stellung einnehmen, so soll die Veränderung langsam und vorbereitet geschehen. Die Arme dürfen nie plötzlich gehoben werden, sondern ihre Bewegung muß allmählich vor sich gehen, „zuerst hebe oder bewege sich die Hand, dann der Ellbogen und so der ganze Arm" (§ 51). Der obere Teil des Armes soll sich immer an den Leib anschließen (§ 49) und so wenig als möglich in Bewegung gebracht werden.*) Hierbei ist zu bemerken, daß Goethe der malenden Gebärde keine so große Bedeutung beimißt, wie man eigentlich erwarten könnte. Er läßt sie wohl anwenden, aber nur in seltenen Fällen. So wünschte er z. B., daß die malende Gebärde mit der Hand gegen die Brust, sein eigenes Ich zu bezeichnen, nur dann angewandt werde, wenn es der Sinn unbedingt erfordere. Diese Gebärde müsse aber schön gemacht werden. Darum dürfe man die Brust nur mit dem Daumen und dem vierten Finger berühren und den Ellbogen nicht zu weit vom Körper trennen (§ 56). Kommt in der Deklamation die Bezeichnung irgendeines Körperteiles vor, so soll man sich hüten, auf den bestimmten Teil mit der Hand hinzudeuten (§ 54). Es wird außerdem davor gewarnt, die Hände häufig vor das Gesicht zu bringen oder den Körper mit den Händen zu bedecken (§ 57).**) Der Schauspieler mußte möglichst en face spielen. Er sollte stets bedenken, daß er um des Publikums willen anwesend sei (§ 38). Darum war das Hineinsprechen in die Kulissen auch untersagt. Beim

*) Das ist genau das Gegenteil von dem, was Riccoboni vorschrieb. Er sagt: „Wenn man einen Arm erheben will, so muß der obere Teil desselben, der Teil nämlich von dem Ellbogen an bis zur Schulter, sich zuerst von dem Körper losmachen und die anderen beiden Teile, welche nur nach und nach und ohne Übereilung in stärkere Bewegung müßten gebracht werden, mit sich in die Höhe ziehen. Die Hand muß ganz zuletzt gebracht werden." (Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Lessings Werke. Hempel XI. 1. 144.)

**) In gleicher Weise verlangte Goethe, daß die Schauspieler sich eine leichte, freie Bewegung der Füße aneigneten. Deshalb wurde ihnen empfohlen, sich bei den Proben einer leichten Fußbekleidung zu bedienen (§ 67).

Sprechen, auch wenn der Schauspieler auf der Bühne mit einem andern redete, mußte das Gesicht immer teilweise dem Publikum zugekehrt sein (§ 40). Nur in den notwendigsten Fällen wurde eine Ausnahme gestattet (§ 39).[469]) Diese konventionellen Vorschriften werden durch andere noch übertroffen, z. B.: bei zwei auf der Bühne agierenden Personen hatte der Sprechende sich immer ein wenig vorzubewegen; bezeichnend dafür ist eine Stelle in „Paläophron und Neoterpe" (V. 251 f.):

Neoterpe (indem sie aufsteht und vortritt): Das Alter ehr' ich, denn es hat für mich gelebt.

Paläophron (indem er aufsteht und vortritt): Die Jugend schätz' ich, die für mich nun leben soll.[470])

Auf der rechten Seite mußte die geachtete ältere Person stehen (§§ 41, 42). War es erforderlich, daß zwei sich auf der Bühne die Hände reichten, so konnte dieses ebensogut mit der linken Hand bewerkstelligt werden, wenn das vorzustellende Bild an plastischer Schönheit dadurch gewann (§ 58).[471])

Aus dem Gesagten läßt sich leicht ersehen, wie das Tableauartige überall in den Vordergrund trat. Goethe sah ja auch das Theater als „ein figurloses Tableau" an, „worin der Schauspieler die Staffage macht" (§ 83). Das zeigen auch noch die verschiedenen Vorschriften, die sich auf die Stellung beziehen. So wird eine schöne nachdenkende Stellung für einen jungen Schauspieler empfohlen, wenn er, die Brust und den ganzen Körper gerade herauskehrt, in der vierten Tanzstellung verbleibt, seinen Kopf etwas auf die Seite neigt, mit den Augen auf die Erde starrt und beide Arme hängen lasse (§ 43). Goethes Pflege des Melodramas geht größtenteils auf die Absicht zurück, auf der Bühne plastische Wirkungen zu erzielen, denn die melodramatische Behandlung ermöglicht es, verschiedene Übergänge der Gebärden bedeutend auszudrücken. Er selbst stellt als Beispiel dafür Proserpina hin, als sie sich ihrer königlichen faltenreichen Gewänder entäußert, „was ihr zu den schönsten, mannigfaltigsten Gestaltungen Anlaß" gibt.[472]) Die Vorliebe für schöne Stellungen zeigt

sich überall in seinen Dramen.*) Den Sinn dafür suchte Goethe dadurch zu fördern, daß er den Schauspielern empfahl, im gewöhnlichen Leben alles mit einer gewissen Grazie zu tun und vor sich immer einen Platz voll Zuschauer zu denken (§§ 80, 81).

Mit Goethes Vorschriften über die Stellung der Schauspieler stehen in harmonischem Verhältnis seine Anweisungen über die Bewegung auf der Bühne. Der Schauspieler darf nie zu nah den Kulissen, aber auch nicht zu nah dem Proszenium spielen (§§ 84, 85). Er soll auf der Bühne nicht kunstlos hin- und herlaufen, sondern stets das „Schöne zum Bedeutenden" gesellen. Goethe empfahl darum den Theaterboden im Geiste in Felder einzuteilen, die der Schauspieler dann, wie er sich vorgenommen, der Reihe nach betreten könne (§ 87). Besonders liebte er es, wenn dieser sich in schräger Linie über die Bühne bewegte. Eine darauf bezügliche Regel lautet: „Wer zu einem Monolog aus der hinteren Kulisse auf die Bühne tritt, tut wohl, wenn er sich in der Diagonale bewegt, so daß er an der entgegengesetzten Seite des Proszeniums anlangt; wie denn überhaupt die Diagonalbewegungen sehr reizend sind" (§ 88).[473]) Diese Vorschrift findet ihre Erklärung durch die damalige Art des Bühnenfußbodens, der gegen den Hintergrund zu nicht unbeträchtlich aufwärts stieg. Geradeaus vom Hintergrunde her auf die Vorderbühne schreiten, war also unmöglich; denn das hätte, von den vorderen Reihen des Parketts gesehen, den Eindruck erweckt, als käme der Schauspieler einen Berg herab.[474]) Goethe suchte auch in die Bewegung der Agierenden möglichst viel Abwechslung hineinzubringen. Das geht aus den Vorschriften für das Auf- und Abtreten der Personen in seinen Dramen deutlich hervor z. B.

---

*) Schon in der „Laune des Verliebten" tritt sie hervor (8. Auftritt). „Tasso": „Kniet nieder, die Prinzessin setzt ihm den Kranz auf" (I, 10). Das Niederknien schreibt Goethe sehr häufig vor: „Laune des Verliebten", 5. und 8. Auftritt. „Götz", III, 1 und V, 10; „Götz"-Bearbeitung, Baechtold S. 85, 104, 132, 165, 184; „Egmont", III. Akt; „Natürliche Tochter", I, 5 (3mal), IV, 4; vgl. auch die vielen Festspiele und Maskenzüge.

„Götz"-Bearbeitung (Baechtold S. 172): Hauptmann ab mit einem Teil, ein anderer Teil setzt sich nach der entgegengesetzten Seite in Bewegung.

„Groß-Cophta" (V, 2. Auftritt ff.): er (Graf) geht von der linken Seite im Grunde ab. . . . Sechs Schweizer kommen von der linken Seite aus den andern Kulissen . . . Domherr, der von der entgegengesetzten Seite aus dem Grunde des Theaters hervorkommt — — — Die Marquise, der Marquis, die Nichte wollen sich auf die Seite zurückziehen, wo sie hereingekommen sind: es treten ihnen zwei Schweizer in den Weg.

Die Vorschrift, bei Monologen sich auf der vorderen Bühne zu bewegen, findet sich in Goethes Dramen selten;[475]) trotzdem läßt sich mit Sicherheit sagen, daß die Monologe immer in der Nähe des Proszeniums gesprochen wurden, nicht nur aus akustischen Gründen, sondern auch wegen der stark perspektivisch gemalten Dekorationen. Die Säulen im Hintergrunde waren oft nicht mehr als mannshoch. Darum durfte wohl, um die Illusion nicht zu zerstören, der Schauspieler nicht zu nah dem Hintergrunde stehen.[476]) Er mußte dabei stets bedenken, daß er allein nun die Bühne zu staffieren hat (§ 86). Infolgedessen sollte er möglichst mannigfaltige Stellungen einnehmen. In Goethes Dramen ist die Hauptstellung meist vorgeschrieben. Häufig sitzen oder ruhen die dargestellten Personen im Monolog „Egmont": „Bürgergeneral" 5. Auftritt, „Clavigo" V. Akt, Egmont auf dem Ruhebett (Schlußakt), „Faust" (1. Monolog). Im weiteren Verlauf des Monologes konnte der Sprechende seine Erfindungsgabe an plastischen Stellen und Bewegungen zeigen, z. B. auf- und niedergehen, wie der Ritter im „Groß-Cophta" (IV, 8), an das Fenster treten, wie Fernando („Stella" II. Akt), Clärchen („Egmont" 5. Auftritt) oder Faust (1. Monolog), ein Gemälde betrachten, wie Stella (III. Akt) usw. Goethe ließ es auch geschehen, daß während eines Monologes im Hintergrunde verschiedene Personen vorübergingen („Natürliche Tochter" V, 6). Überhaupt belebte er häufig den Hintergrund durch Menschen, wenn eine, zwei oder mehrere Personen im Vordergrund sprachen, z. B.

„Egmont" (IV. Akt): Herzog von Alba. Wie er herein und vortritt, treten die andern zurück.

„Taſſo" (V, 4): Leonore (die ſich ſchon eine Weile im Grunde ſehen laſſen, herbeieilend und Alfons (der ſich ſchon eine Zeitlang mit Antonio genähert).[477])

Ich wende mich nun dem mimiſchen Teil der Weimarer Schauſpielkunſt zu, berückſichtige in erſter Linie die „Pantomime" und verweiſe dabei auf eine Stelle aus dem „Wilhelm Meiſter", wo Goethe von der Bedeutung der Stegreifſpiele ſpricht. Dort heißt es: ein ſolches Stück gewinnt nicht in der „Ausführung durch Worte; denn durch dieſe muß freilich der überlegene Schriftſteller ſeine Arbeit zieren", ſondern erſt in der „Ausführung durch Gebärden und Mienen, Ausrufungen und was dazugehört, kurz, das ſtumme halblaute Spiel, welches nach und nach bei uns ganz verloren zu gehen ſcheint. Es ſind wohl Schauſpieler in Deutſchland, deren Körper das zeigt, was ſie denken und fühlen, die durch Schweigen, Zaudern, durch Winke, durch zarte, anmutige Bewegungen des Körpers eine Rede vorzubereiten und die Pauſen des Geſprächs durch eine gefällige Pantomime mit dem Ganzen zu verbinden wiſſen; aber eine Übung, die einem glücklichen Naturell zu Hilfe käme und es lehrte, mit dem Schriftſteller zu wetteifern, iſt nicht ſo im Gange als es zum Troſte derer, die das Theater beſuchen, wohl zu wünſchen wäre."[478]) Goethe empfand alſo ſehr deutlich den Mangel pantomimiſcher Ausbildung an den Schauſpielern. Er mußte infolgedeſſen während ſeiner dramaturgiſchen Tätigkeit auch auf eine Reform in dieſer Hinſicht ausgehen. In den Schauſpielerregeln finden ſich allerdings nur wenige Hinweiſe darauf. Es heißt aber in einem Paragraphen: „Für den Anfänger iſt es von großem Vorteil, um Gebärdenſpiel zu bekommen und ſeine Arme beweglich und gelenkſam zu machen, wenn er ſeine Rolle, ohne ſie zu rezitieren, einem andern bloß durch Pantomime verſtändlich zu machen ſucht; denn da iſt er gezwungen, die paſſenden Geſten zu wählen" (§ 65). Nach dieſer Auffaſſung iſt das Pantomimiſche eine Art Vorſtudium für den Schauſpieler. Es iſt, will

man auch hier eine Parallele zwischen dem sprachlichen und dem mimischen Teil der Schauspielkunst ziehen, gewissermaßen mit der Aussprache der Worte zu vergleichen. Das Pantomimische spielt in Goethes Dramen eine große Rolle. Ich brauche nur beispielsweise auf Clärchens Erscheinung im „Egmont", auf das viele Pantomimische im „Faust" (Hexenküche, Walpurgisnacht, Karneval bei Hof, Erscheinung der Helene u. a.) hinzuweisen. Gerade Erscheinungen wie die Clärchens in der Schlußszene des „Egmont" oder Zaubereien und Beschwörungen wie im „Groß-Cophta" und im „Faust" geben Gelegenheit zu mannigfaltigen pantomimischen Stellungen und Bewegungen. In den meisten Fällen setzt dazu eine musikalische Begleitung ein, so daß die Gesten sich dem Rhythmus der Musik anpassen können.*)

In das Gebiet der „Pantomime" gehört auch in gewissem Sinne das Sterben auf der Bühne. Mit Recht sagt Petersen, der Tod auf der Bühne gehöre zu den wichtigsten Fragen der dramaturgischen Gesetzgebung des 18. Jahrhunderts.[479]) Erinnern wir uns der Worte Lessings in der „Dramaturgie", wo er das Sterben der Madame Hensel in der Rolle der Miß Sara Sampson beschreibt und ihre scharf beobachtete Natürlichkeit, aber auch die Schönheit ihrer Darstellung zugleich rühmt![480]) Diese Auffassung fand nach zwei Richtungen hin ihre Übertreibung: einerseits artete sie in einen rohen Naturalismus aus, andrerseits in eine unnatürliche Grazie. Das Weimarer Theater neigte zum letzteren Extrem. Goethes Auffassung, daß alles auf der Bühne symbolisch sein müsse, drückte ihr den Stempel auf. Anstand und Schönheit galten auch hier als maßgebende Gesetze. Allerdings ging Goethe viel zu weit. Wenn es in Reinholds Schmähschrift heißt: „Eine kleine Verzerrung des Gesichts, ungefähr als wenn Kinder ein Rhabarberträukchen zu sich nehmen sollen, läßt sich nun einmal nicht gut verbieten, übrigens aber wird

*) Über die Art und Weise dieser Behandlung soll noch an anderer Stelle, wo ich von Goethes Verwendung der Musik im Schauspiel sprechen werde, die Rede sein.

die höchste Ruhe empfohlen, alldieweil die Griechen ihr Gift wie unsre Damen Eis nehmen“[481]) — so steckt bei aller Übertreibung in diesen Worten doch ein Körnchen Wahrheit.

In seinen Jugenddramen hatte Goethe verschiedene Mordmittel (Dolch, Schwert, Pistole und Gift) wirken lassen. Von allen diesen aber bietet die Vergiftung dem Schauspieler die meiste Gelegenheit, das Sterben ästhetisch schön darzustellen. Goethe wendet sie auch am häufigsten an („Götz“, „Stella“, „Egmont“). Die anderen Todesarten verlegt er zuweilen hinter die Bühne. Fernando erschießt sich in „Stella“ auf diese Weise. Adelheid wird in der ersten Fassung des „Götz“ vor unseren Augen erdolcht. In den späteren Fassungen geschieht es unsichtbar. Bei dem Tode hinter der Szene bietet sich insofern eine Schwierigkeit als das Publikum Gewißheit über das Geschehene erhalten muß. Schiller hat dadurch, daß er in der „Maria Stuart“ die Hinrichtung unsichtbar geschehen läßt und nur ihren Eindruck auf Leicester zeigt, einen wirkungsvollen szenischen Moment geschaffen. Im „Egmont“ wird sowohl Clärchens als Egmonts Tod durch Musik symbolisch angedeutet. Dieses Mittel ist zweifellos nicht so theatralisch wirkungsvoll, wie das ebengenannte in der „Maria Stuart“, aber es ist poetisch schöner.

Ich habe bereits erwähnt, daß die mimischen Ausdrucksformen des innerlichen Lebens in der Weimarer Schule von einem überhandnehmenden Formalismus sehr zurückgedrängt wurden. Mit Recht weist Riemann darauf hin, daß in Goethes Dramen der späteren Zeit selten Spuren individualistischer Mimik vorkämen, während in seinen Romanen sehr charakteristische Ausdrucksformen zu finden seien.[482]) Nur in den Jugenddramen sind hin und wieder auffallende mimische Bühnenanweisungen vorgeschrieben, z. B. in „Stella“ IV. Akt: Fernando, „mit Zähneknirschen“ oder „mit Wut und Zittern“, oder „Clavigo“ IV. Akt: Clavigo „fällt mit einem Ausbruch der heftigsten Beängstigung, mit einem Strom von Tränen dem Carlos um den Hals“, IV. Akt: Beaumarchais „an die Stirn schlagend und auf die Brust“. Die buchstäbliche Befolgung dieser letzten Anweisung wäre

für die Weimarer Schule unerhört gewesen. Auch eine solche, „er hängt an ihrem Munde" („Stella" III. Akt), hätte nicht sinngemäß ausgeführt werden können, denn das Weimarer Publikum, das sein Mißfallen schon darüber ausdrückte, weil Vohs als Mortimer die Vorschrift „er preßt sie an sich" zu genau befolgt hatte, würde wohl kaum damit einverstanden gewesen sein. So konventionell allerdings wie Reinhold behauptet, daß die Schauspieler bei allen Umarmungen drei Schritte voneinander entfernt standen,[483]) ist man aber doch nicht auf der Weimarer Bühne gewesen.

Sonderbar erscheint uns Goethes Verbot des Schnupftuchs (§ 73). Auch dies muß auf Grund der Gewohnheiten jener Tage beurteilt werden. Man braucht nur in die Theaterjournale der damaligen Zeit zu blicken, um zu sehen, wie unästhetisch die Manieren der Schauspieler waren. So spielte auch das Schnupftuchmanöver damals keine geringe Rolle auf der Bühne.[484]) Nun lag es durchaus nicht in Goethes Absicht, das Schnupftuch von der Bühne zu verbannen. In demselben Paragraphen stand zu lesen: „Man halte sich ein kleines Schnupftuch, das ohnedem jetzt Mode ist, um sich damit im Notfalle helfen zu können." Goethe wollte also nur dem Gebrauch eines Schnupftuchs von großen Dimensionen steuern. Seine und Schillers Dramen boten auch wenig Gelegenheit zu dessen Verwendung, da das Rührsame sorgsam darin vermieden wurde. An Stelle dessen trat das Abwenden, Verbergen oder Verhüllen des Gesichts, z. B. „Tasso" V, 4, „Iphigenie" II, 2, „Natürliche Tochter" V, 4. Dies war denn auch die übliche Ausdrucksform für seelische Schmerzen, Leid oder Kummer. Eine große Auswahl läßt sich, wie gesagt, unter Goethes Anweisungen für Ausdrücke der Affekte nicht treffen. Er verlangte, daß der Gesichtsausdruck nicht entstellt werde, daß auch in dieser Beziehung kluges Maßhalten und Harmonie der einzelnen Züge notwendige Forderungen für den Schauspieler seien. Er liebte die Ruhe des Gesichts. Darum spielt das intensive Hinschauen zu einer Person oder auf einen Gegenstand eine so große Rolle in seinen Dramen, weil bei ruhigem

Mienenspiel der Gesichtsausdruck plastisch harmonisch hervortritt. Aus dem gleichen Grunde bevorzugte Goethe vermutlich eine nachdenkende Stellung des Darstellers. Im übrigen forderte er, daß der Schauspieler „den Charakter und die ganze Lage des Vorzustellenden sich völlig eigen mache und daß seine Einbildungskraft den Stoff recht bearbeite“ (§ 64). Er empfahl darum, sich vor einen Spiegel zu stellen, das Deklamatorische nur zu denken, damit man nicht von den Worten hingerissen würde, und auf diese Weise im Spiegel zu kontrollieren, ob die Gebärden mit dem Wortsinn übereinstimmten (§ 63).

2. Goethe als Oberregisseur.

Zu den Funktionen eines Dramaturgen gehört auch, wie am Eingang dieser Schrift hervorgehoben wurde, die Oberregie. Eine stilgerechte Aufführung, das ist das Hauptziel, das sich der Dramaturg als Oberregisseur stellen muß. Dazu bedarf es notwendigerweise einer einheitlichen Regie. „Des Dichters Werk“, sagt Immermann, „entspringt aus einem Haupte; deshalb kann die Reproduktion desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen.“[485]) Für Weimar war es ein großer Vorzug, daß Goethe über eine monarchische Gewalt verfügte und ganz nach seinem Sinn schalten und walten konnte. Schillers temporäre Mitregentschaft nimmt keine gesonderte Stellung ein, weil beide Freunde im wesentlichen miteinander übereinstimmten. Die Schauspielerregisseure, die bei Gastspielreisen oder während Goethes Abwesenheit die Proben leiteten, die Statisten aufstellten, Kostüme und Dekorationen bestimmten, auch sonst kleine Regieaufgaben erledigten, konnten natürlich nicht eigenmächtig handeln, sondern mußten sich nach Goethes Vorschriften genau richten.

Goethe wollte nicht glänzende Effekte erzielen, sondern die Totalität der Darstellung einheitlich künstlerisch gestalten und durch harmonisches Ensemblespiel eine stilgerechte Aufführung zuwege bringen. Er verfuhr dabei wie ein Kapellmeister und

suchte durch Angabe der Tempi, Tonstärken und Lagen usw. auf die einzelnen Glieder des Bühnenorganismus so lange einzuwirken, bis ein schönes harmonisches Ganzes entstand.[486]) Darum war er von vornherein darauf bedacht, daß die Rollen richtig verteilt wurden. Er besorgte dies meist immer selbst. Wenn sich das Ensemble anderwärts befand, schickte er die Zettel mit den verteilten Rollen den Regisseuren zu. Goethe waltete in diesem Amte mit viel Umsicht und sorgte dafür, daß jeder an die richtige Stelle kam, ohne dabei einseitig die Fachbegabung des einzelnen zu berücksichtigen. Dem Schauspieler, der heute eine kleine Rolle spielte, wurde morgen eine größere zugeteilt.[487]) Wie sollte auch das junge Talent lernen, wenn ihm nur die Möglichkeit geboten wurde, in kleinen Rollen aufzutreten!*) Zuweilen geschah es, daß ein guter Schauspieler, der eine kleinere Rolle übernehmen sollte, sich dagegen sträubte. So weigerte sich Becker z. B. einmal, den zweiten Holkischen Jäger im „Wallenstein" zu spielen. Goethe ließ ihm darauf sagen, wenn er die Rolle nicht spielen wolle, so würde er, Goethe, sie übernehmen. Das genügte, denn Becker wußte, daß Goethe dies getan hätte.[489]) Auch Statistendienste mußten die besseren Schauspieler hin und wieder, wie das allgemein damals an deutschen Bühnen üblich war, verrichten, womit sich einige gar nicht befreunden konnten. Noch im Jahre 1811 richteten die Schauspieler eine Petition an die Theaterkommission, worin gebeten wurde, sie von diesem Dienste

*) Als es sich einmal um eine Rolle handelte, die eigentlich Lorzing zufiel, die aber von einem neuen Schauspieler Frey gespielt werden sollte, schrieb Goethe, nachdem er über diesen jungen Schauspieler Erkundigungen eingezogen hatte, an die Theaterkommission: „Was mir Herr Genast von Herrn Frey erzählt hat, hat mir viel Vergnügen gemacht. Durch die ihm nunmehr zugeteilten Rollen kommt er in vollkommene Tätigkeit und wird gewiß auch, wie ich höre, im Fache der anständigen und humoristischen Alten recht gute Dienste leisten. Dagegen wünschte ich, daß die Beckerschen komischen und Karikaturrollen, wie der Konsulent, Graf Balken, Flickwort u. dgl. Herrn Lorzing vorbehalten würden, damit dieser junge Mann, der in der Oper wenig zu tun hat, durch Schauspiel in der Übung und in Konnexion mit dem Publikum bleibe." [488])

zu befreien. Goethe blieb aber konsequent und bestand auf seiner Forderung.[490]) Zu Statisten wurden auch häufig junge Schauspieler verwandt, damit sie sich an das Rampenlicht gewöhnten.[491]) In größeren Stücken mit vielen Personen mußten aus Mangel an Material die Schauspieler oft mehrere Rollen übernehmen. So spielte z. B. im „Götz von Berlichingen" Haide den Franz von Sickingen, den Zigeunerhauptmann und Bruder Martin, Genast den Metzler, Abt von Fulda, Barthel von Wanzenau, Becker den Olearius, den Kaiser und Blinzkopf, Ehlers den Narren und Lerse. Die Verteilung dieser Rollen zeigt uns deutlich, welche verschiedenen Forderungen Goethe an die Schauspieler stellte und wie fern ihm jede einseitige Berücksichtigung des Talentes lag.

Im „Wilhelm Meister" wird auf den Wert der Leseproben hingewiesen. Serlo versichert dort, „daß er jeder andern Probe, ja, der Hauptprobe nachsehen wolle, sobald der Leseprobe ihr Recht widerfahren sei."[492]) Diesen Grundsatz befolgte Goethe auch an seiner Bühne. Er sagte einmal: „Mir gelten Leseproben für unerläßlich, damit Ausschweifungen vermieden, die Rollen nicht verfehlt, nicht ohne Leben mit echter Laune vorgetragen werden, mit Bewußtsein und Besonnenheit, nicht allzu feurig und ungestüm, auch das Stoßende, Harte und Verrenkte in der Sprache vermieden werde; ebenso der Schwulst, zu dem sich junge Schauspieler so gern verlocken lassen, obwohl er dem ganzen Wesen theatralischer Darstellungen durchaus fremd ist und ungeziemend. Leseproben sind für die meisten unerläßlich, um vom Geist ihrer Rollen durchdrungen zu werden, um die Herzenssprache hören zu lassen, nicht das Auswendiggelernte; um mit Nachdruck und Kraft reden zu können, ohne den Mund voll zu nehmen, ohne jene fürchterliche Deutlichkeit in der Aussprache, die durch Mark und Bein geht. Bei Leseproben kann man auf solche aufmerksam machen und Unarten verbannen."[493]) Die Leseproben waren also gewissermaßen die Vorschule für die Bühnenpraxis.[494]) Sie wurden oft in Goethes Hause abgehalten. An einem langen grünbehangenen Tische saß obenan Goethe, zu beiden Seiten um den Tisch die Schau-

spieler, ihm gegenüber der Regisseur. Mit einem Schlüsselklopfen gab Goethe das Zeichen zum Anfang. Darauf las der ihm zur Linken sitzende Schauspieler. Auf ein abermaliges Schlüsselklopfen kam die Reihe an den folgenden. Das ging so weiter, bis alle zum Lesen gekommen waren. Auf diese Weise gewann jedes Bühnenmitglied genauen Einblick in das betreffende Stück.[495]) Dazwischen machte Goethe natürlich seine Bemerkungen und Erläuterungen. Außer den Theaterstücken wurden auch häufig zur Übung Gedichte oder größere epische Werke gelesen. Heinrich Voß hatte einmal Gelegenheit, einer Probe beizuwohnen, in der ihm zu Ehren seines Vaters „Luise" gelesen wurde. Er beschreibt sie folgendermaßen: „Goethe saß voll Ruhe, die Augen geschlossen, um nicht gestört zu werden. Mein Blick war nur auf ihn gerichtet. Wie habe ich sein Mienenspiel, seine Aktion, seine besonnene Lebendigkeit während dieser Vorlesung betrachtet und bewundert. Mehr aber alles im Herzen empfunden. An ihn kam die Stelle von der Trauung. Was Schöneres habe ich nie gehört, was Schöneres kann nicht existieren. Nie habe ich einen Mann so bewegt gesehen, die Tränen standen ihm in den Augen; er konnte nicht fortlesen. ‚Es ist eine heilige Stelle!' sagte er voll tiefer Rührung und gab das Buch seinem Nachbar. Gott! ich habe innerlich geweint, mein Auge ruhte nur auf seinem Gesichte, ich mußte mir Zwang antun, um nicht auf ihn zuzustürzen, ihn zu umarmen. — Von nun an war in der Gesellschaft eine Totenstille und die andachtsvollste Aufmerksamkeit. Als er zum zweiten Male las, war es die Stelle, wo das Hochzeitslied vorkam, welches ‚unser Voß in Eutin uns dichtete'. In dem Pathos, worin er diese Worte vortrug, hätte ich schon die Liebe allein zu meinem Vater sehen können."[496]) Soweit Voßens enthusiastischer Bericht. Nun muß allerdings zugestanden werden, daß Goethe über einen meisterhaften Vortrag verfügte, von dem die Schauspieler viel lernen konnten. Weniger vorbildlich war dagegen der sehr pathetische und stark dialektische Vortrag Schillers, der oft an Goethes Stelle die Leseproben leitete.[497]) — Besonders schwierig gestalteten sich

die Leseproben, als die Versdramen aufkamen. Unsägliche Mühe kostete es, den Schauspielern die rhythmische Vortragsweise anzuerziehen. Goethe soll dabei oft wie ein Kapellmeister den Taktstock geschwungen haben, einmal sogar den Arm einer Schauspielerin ergriffen und taktartig auf- und niedergezogen haben, um damit der betreffenden Dame den Rythmus verständlich zu machen. Jahre dauerte es, bis sich die Mitglieder an den rhythmischen Vortrag gewöhnten, und noch der „Alarcos" mußte dazu herhalten, um mit seinem „äußerst obligaten Silbenmaße" den schauspielerischen Vortrag zu verbessern.[498]) In der ersten Zeit des Aufkommens der Versdramen konnte nur eine möglichst große Anzahl von Leseproben über diese Schwierigkeit hinweghelfen. So finden wir z. B. in Goethes Tagebüchern verzeichnet, daß „Wallensteins Lager" drei, die „Piccolomini" fünf Leseproben erforderten.[499]) Die durchschnittliche Zahl war gewöhnlich zwei oder drei, steigerte sich jedoch je nach den Schwierigkeiten des Stückes. Kotzebues Konversationsstücke nahmen selbstverständlich nicht so viel Mühe in Anspruch, wie eine Tragödie Schillers. Die erste Leseprobe diente gewöhnlich dazu, daß sich die Schauspieler über das ganze Werk orientierten, in der zweiten wurden die Rollen kollationiert und in der dritten ihrem Charakter nach gelesen.[500]) Häufig beschäftigte Goethe sich vor der ersten Leseprobe noch mit einem Mitgliede besonders, wenn dessen Rolle Schwierigkeiten bot. Er ließ auch manchmal Quartettproben stattfinden, so nahm er z. B. Romeo, Julia, die Amme und den Pater, und dann wieder Paris, Capulet, Tybalt und Mercutio zusammen vor. Es wurden ferner in den Leseproben Intonierung, Tempo, Schatten und Licht festgestellt und dann erst nach diesen Vorbereitungen die Theaterproben begonnen.[501])

Die erste Forderung, die man an den Schauspieler in den Theaterproben stellt, ist die, daß er sich der Autorität des Dramaturgen füge, seine Anweisungen willig und getreu befolge und Zucht und Ordnung auf der Bühne wahre. Goethe übte schon durch seine imposante Persönlichkeit eine Macht auf die Schauspieler aus. Gotthardi erzählt, wie suggestiv Goethes

Erscheinen bei den Proben, die gewöhnlich Dienstag, Donnerstag und Freitag zwischen 4 und 5 Uhr nachmittags, aber auch oft vormittags um 10 Uhr stattfanden, auf die Schauspieler wirkte. Herrschte ein noch so wildes Treiben auf der Bühne, so verstummte doch gleich alles, sobald er erschien.[502]) Er nahm dann gewöhnlich in der Mitte der ersten Bank im Parterre Platz und gab von dort aus seine Befehle, „faßlich und eindringlich wie ein höheres Gesetz."[503]) Disziplin mußte vor allen Dingen auf der Bühne herrschen. Das wurde schon in den Theatergesetzen von 1793 vorgeschrieben. Jedes laute, nicht hingehörige Wort war verboten, desgleichen eigenmächtiges Extemporieren, Abkürzen der Rolle, unsittliche Aktionen, Anwesenheit von unbeteiligten Personen auf der Bühne, jede Störung während des Spiels, Streit, Lachen usw. Vor allen Dingen verlangte Goethe von den Schauspielern gutes Memorieren ihrer Rollen; für fünfaktige Stücke bewilligte er ihnen darum vierzehn, für Ein- bis Dreiakter acht Tage Zeit zum Einstudieren.[504]) Bei Versdramen, oder wenn ein Schauspieler sich über Größe und Schwierigkeit seiner Rolle beklagte, wurde die Frist verlängert.[505]) Ebenso verschieden war auch die Probenanzahl. Es kam ganz auf die Stücke an. Bei den „Piccolomini" überragten die Leseproben die Theaterproben (5 : 2); „Mahomet" hatte zwei Lese- und vier Theaterproben. Für den „Julius Cäsar" wurden sieben Theaterproben und nach der Vorstellung noch zwei Theaterproben abgehalten.[506])

Daß Goethe mit seinem feinen Stilgefühl der Darstellung poetischer dramatischer Werke meistenteils gerecht wurde, wird sich wohl kaum bezweifeln lassen.*) Man lese nur Genasts Bericht über Goethes Inszenierung von „Wallensteins Lager". Der Hofrat Meyer mußte alle möglichen Holzschnitte mit Szenen aus dem Lagerleben des dreißigjährigen Krieges herbeischaffen, um danach die Gruppen auf der Bühne zu stellen. Sogar eine alte Ofenplatte mit einer solchen Lagerszene wurde einem Kneipenwirt entführt. Schiller soll über die Inszenierung

*) Eine einzige Ausnahme lernten wir bei der Aufführung von Kleists „Zerbrochenem Krug" kennen.

ganz entzückt gewesen sein.[507]) Goethe gibt uns selbst in einem Aufsatz „Eröffnung des weimarischen Theaters" davon einen ausführlichen Bericht, aus dem man ersehen kann, wie plastisch und geschmackvoll er zu inszenieren wußte.[508]) Ein guter Beleg dafür ist auch die Beschreibung der „Proserpina"-Aufführung.[509]) Goethe achtete auf viele kleine Feinheiten, die einem oberflächlichen Regisseur vielleicht entbehrlich scheinen würden. Wie Wilhelm Meister so verlangte er, daß auch alles „Mechanische vor allen Dingen pünktlich und ordentlich gehen sollte".[510]) Die unbedeutendste Handlung mußte ästhetisches Geschick verraten. So durfte z. B. Deny, der im „Schutzgeist" beim Auftreten einige Worte in die Kulissen zu rufen hatte, dies nicht früher tun, als bis er die Schwelle überschritten hatte und das Publikum ihn sah.[511]) Im „Macbeth" mußte bei der Stelle „die Glocke ruft" statt des Klingelzeichens ein Glockenschlag ertönen.[512]) Dieser übte natürlich eine viel größere Wirkung aus und entsprach dem Stimmungsgehalt des Stückes. Ebenso forderte Goethe, daß während Bankos Mord Nacht herrschte, damit das Grausige und Düstere dieses Geschehnisses mehr hervorträte.[513]) In der „Stella" legte er wieder ein starkes Gewicht auf das zweimal ertönende Posthorn.[514]) Auf viele solche Kleinigkeiten achtete Goethe bei den Proben, weil er genau wußte, daß er dadurch die theatralische Wirkung der Aufführung beträchtlich erhöhen würde.

Die Phantasie und der plastische Blick eines Regisseurs bewähren sich am besten dort, wo es sich um Ensembleszenen und um eine wirkungsvolle Gruppierung handelt. Goethe suchte so viel Mannigfaltigkeit wie möglich in solche Szenen hineinzubringen, indem er die Schauspieler von verschiedenen Seiten auftreten ließ[515]) oder ihnen eine abwechslungsreiche Stellung anwies. Besonders häufig stellte er die Personen halbkreisförmig auf, aber so, daß sie ihre Hände ungehindert dabei bewegen konnten.[516]) Diese Halbkreisstellung scheint im 18. Jahrhundert sehr beliebt gewesen zu sein. Schiller schreibt sie in seinen Dramen sogar öfter vor. („Räuber" V, 6, „Fiesko" [Bühnenbearbeitung] IV, 3; „Carlos" III, 7, V, 3; „Tell" V.)[517])

Damit soll nicht gesagt werden, daß Goethe einseitig eine solche Stellung bevorzugte. Aus den Regieanweisungen seiner Dramen geht hervor, wie er in dieser Beziehung für Mannigfaltigkeit sorgte. Am Schluß des 3. Aufzuges im „Groß-Cophta" heißt es:

Die Hauptpersonen drängen sich zu ihr, die Jünglinge treten aus dem Proszenio ins Theater, die Kinder furchtsam zu ihnen. Es macht alles eine schöne, aber wilde Gruppe.

Daselbst im V. Aufzug nach dem 6. Auftritt:

Domherr wirft sich der Nichte zu Füßen, die sich auf die Marquise lehnt. Der Marquis steht dabei in einer verlegenen Stellung, und sie machen auf der rechten Seite des Theaters eine schöne Gruppe, in welcher die Schweizer nicht zu vergessen sind. Der Oberste und zwei Schweizer stehen an der linken Seite.[518])

Sehr deutlich tritt diese Art der Gruppierung in der Bühneneinrichtung des „Götz" hervor. Der Schluß des Aktes in der Fassung C D lautet:

Maria: Nähert euch, versöhnt, verbündet euch. (Die Männer geben sich die Hände, Marie steht zwischen beiden.) Einigkeit fürtrefflicher (vortrefflicher) Männer ist wohlgesinnter Frauen sehnlichster Wunsch. — (Vorhang fällt.)

Ferner am Schluß des dritten Aktes:

Gruppe in Bewegung.

Oder Akt IV, 12. Auftritt:

Gruppe, Weiber und Kinder um den sitzenden Götz. Von beiden Seiten werden Bauern und Zigeuner hereingedrängt und überwunden. Eine Partei Bündischer dringt durch die Weiber und hebt die Partisanen auf Götz.

Überall sollte das Auge eine ästhetische Befriedigung empfinden. In dieser Hinsicht war gerade die bildende Kunst von einflußreicher Bedeutung. Bisher hatte man immer nur sentimentale und pathetische Gruppen gestellt. Goethe fiel das auf, um so mehr, als er sah, daß noch andere Gruppen möglich waren. „So erschienen mir dieser Tage", schrieb er an Schiller am 8. April 1797, „einige Szenen im Aristophanes völlig wie antike Basreliefen und sind gewiß auch in diesem Sinne vorgestellt worden. Es kommt im ganzen und im

einzelnen alles darauf an, daß alles voneinander abgesondert, daß kein Moment dem andern gleich sei, so wie bei den Charaktern, daß sie zwar bedeutend voneinander abstechen, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören."[519]) Man braucht nur Goethes Beschreibung der „Proserpina"-Aufführung zu lesen, um diese Ansicht auf der Bühne bestätigt zu finden. Ein Beweis dafür, daß Goethe sich an plastische Bilder anlehnte, ist z. B. auch die obenerwähnte Inszenierung von „Wallensteins Lager", für welche die Blätter des Kupferstechers Rugendas verwendet wurden.[520]) Da man in Weimar über kein großes Schauspieler- und Statistenmaterial verfügte, so konnten natürlich die Volks- und großen Ensembleszenen nicht durch Massen dargestellt werden, sondern mußten symbolisch durch wenige Repräsentanten angedeutet werden.[521]) Diese Symbolik fand insofern Anwendung als man größere Gruppen in kleinere auflöste und diese in möglichst plastischer Stellung auf der Bühne verteilte.

Wie in den Stellungen so sollte auch in den Bewegungen Abwechslung vorherrschen. In der Maskenballszene in „Romeo und Julia" sorgte Goethe dafür, daß nicht zu viele Personen auf einmal die Bühne betraten, daß sich die Masken nicht zu weit voneinander entfernten und die Personen nicht zu nah an das Proszenium traten. Er disponierte über die Schauspieler wie über Schachfiguren und wies jedem seine Stellungen an, die er einzunehmen hatte.[522]) Es durften keine toten und leeren Räume entstehen, die Personen sich nicht häufen und drängen; in der Menge aber mußten die Stellungen und Bewegungen der Hauptfiguren besonders zur Geltung kommen.[523])

Zu mannigfaltigen Bewegungen gaben auch die Aufzüge Anlaß, für die Goethe besonders in der späteren Zeit seiner Theaterleitung ein großes Interesse zeigte. Bei der „Cäsar"-Aufführung 1803 wurde der Leichenzug besonders umfangreich ausgestattet. Goethe schrieb darüber an Schlegel: „Ich habe nämlich den Leichenzug viel weiter ausgedehnt als das Stück ihn fordert, und nach den Überlieferungen aus dem Altertum mit blasenden Instrumenten, Liktoren, Fahnenträgern, mit ver-

schiedenen Feretris, welche Städte, Burgen, Flüsse, Bilder der Vorfahren zum Schauen bringen, ferner mit Freigelassenen, Klageweibern, Verwandten usw. ausgeschmückt, daß ich dadurch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verschaffen und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen hoffe."[524]) Solche Aufzüge sollten die schaulustige Menge befriedigen. Aus diesem Grunde fanden wohl auch der Hochzeitszug bei der Trauung Sickingens mit Maria und das Maskengefolge Adelheids in den vierten Akt der Bühnenbearbeitung Eingang.*) Goethes Aufzüge hielten sich aber stets in bescheidenen Grenzen. Dazu war er aus zweierlei Gründen gezwungen. Denn erstens war die Bühne nicht groß genug — dafür spricht der Umstand, daß Goethe den Leichenzug Julias in „Romeo und Julia" nicht darstellen konnte[525]) — zweitens fehlte es an Personal. Hier lag auch die Schwierigkeit für die Aufführung von Schillers Dramen, die besonders viel Beweglichkeit und Reichtum an Personen erforderten. Da mußte sich Schiller schon nach der Decke strecken und entweder durch Überarbeitung die Personenzahl vermindern oder sich Goethes exklusivem symbolischen Stil fügen. Auch hier bei den Aufzügen trat das Plastische und Harmonische der Bewegungen deutlich hervor. Dafür legen wieder verschiedene Bühnenanweisungen Zeugnis ab, z. B. „Groß-Cophta" III, 8.

Für die Bühnenwirkung eines Stückes und besonders für die Stimmung der Aufführung ist die Musik oft von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Musik im Drama spielte in

*) Über die Vorliebe für derartige Maskenzüge gibt Adelheid im „Götz" Aufschluß: „Der Kaiser selbst hat diese Mummerei erfunden, und wird auch dabei sein. Er liebt solche Feste mit Bedeutungen und Anspielungen, und weiß recht gut sie auszuführen" (III, 19). In Weimar waren es der Herzog und Goethe, welche Interesse an solcher Mummerei fanden. Die vielen Maskenzüge, die Goethe im Laufe der Zeit arrangierte, legen dafür genügend Zeugnis ab. Von der Art eines solchen Maskenzuges gibt uns auch der Karneval im 2. Teil des „Faust" ein treffliches Bild. Aufzüge symbolischen und nichtsymbolischen Charakters wendet Goethe in den dramatischen Dichtungen der spätern Jahre, im „Groß-Cophta" und in den Festspielen, häufig an.

dem 18. Jahrhundert eine unvergleichlich größere Rolle als heutzutage. Das Drama wurde durch eine Symphonie eingeleitet, auch die Zwischenakte wurden mit Musik ausgefüllt. Ja, in manchen Stück stand die Zwischenaktsmusik sogar in organischer Verbindung mit dem Stück,[526]) z. B. in „Wallensteins Lager".[527]) Im 19. Jahrhundert vollzog sich dann allmählich die Abschaffung der Zwischenaktsmusik, die von Berlin ausgegangen sein soll.[528]) In Hamburg hat sie sich noch bis vor kurzem erhalten. Goethe verwertet die musikalische Begleitung überall dort, wo das Pantomimische stark hervortrat. Im „Wilhelm Meister" läßt er Laertes sagen: „Ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger, aber das weiß ich, daß, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Kompositeur auf mich übertragen werden, so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich dazu noch jeder Mitspielende stören kann."[529]) Die Musik soll den Rhythmus der Bewegungen angeben. Mit dieser Absicht wird sie von Goethe häufig vorgeschrieben, z. B. im „Egmont" in der Schlußapotheose während Clärchens Erscheinung, ferner im „Groß-Cophta" (III, 9) während der Zaubereien des Grafen und in „Des Epimenides Erwachen" (II, 4 und II, 7). Auch bei Aufzügen tritt das musikalische Moment stark hervor. Meist gibt Goethe nur an: „Musik" oder „Musik hinter der Szene" (Götz, Bühnenbearbeitung IV, 19; Groß-Cophta III, 9). Zuweilen gab er aber auch Charakter, Tempo und Nuancen an, z. B. im „Groß-Cophta" (III, 8 f.):

Die Musik verliert sich ins Pianissimo . . . . Musik, nur wenige Töne . . . . Musik wie oben, nach Verhältnis . . . . Musik, wenige rasche Töne usw.

Auch in den „Macbeth" wollte Goethe nach der Hexenszene, bevor Malcolm und Macduff eintreten, Musik eingefügt haben.[530]) An die Stelle musikalischer Begleitung tritt auch zuweilen Gesang, z. B. im „Egmont" (I, 3), während Clärchen und Brackenburg singen:

Brackenburg hat unter dem Singen Clärchen oft angesehen; zuletzt bleibt ihm die Stimme stocken, die Tränen kommen ihm in die Augen, er läßt den Strang fallen und geht ans Fenster. Clärchen singt das Lied allein aus, die Mutter winkt ihr halb unwillig, sie steht auf, geht einige Schritte nach ihm hin, kehrt halb unschlüssig wieder um und setzt sich.

Ferner „Die Wette" (5. Auftritt):

Sie (Leonore) eilt, ihre Guitarre zu nehmen, setzt sich ganz nahe an die Wand neben die Tür, so daß man sie aus dem Gitter nicht sehen kann. Eduard, tiefsinnig sitzend, belebt sich bei diesen Tönen, erkennt die Stimme, die ihn so oft bezaubert, läßt sich zum Denken keine Zeit, zieht den Vorhang, sucht sie zu erblicken, aber vergebens.

Auch in der Bühneneinrichtung des „Götz" (IV, 4) und in der „Romeo und Julia"-Bearbeitung (I, 1) finden wir Belege dafür. Die Dramatiker schrieben einen solchen theatralischen Effekt um so eher vor, als sie damals schwer in Verlegenheit geraten konnten, nichtsingende Schauspieler anzutreffen, da diese auch gleichzeitig meist Opernsänger sein mußten.

Unter den theatralischen Effekten spielt auch die Beleuchtung eine große Rolle. Die Bühne wurde damals von dem unverdunkelten Zuschauerraum, der Rampe und von jeder Kulisse aus erhellt. Das Kulissenlicht spendete ein langer hölzerner Schacht, in dem die Lampen in Fächern übereinander standen und der an einer Seite offen war. Dieser Schacht drehte sich um eine Achse, so daß die Möglichkeit gegeben war, das Licht auf verschiedene Punkte der Bühne zu lenken und einige Teile heller oder dunkler erscheinen zu lassen.[531]) Daraus erklärt sich eine Vorschrift, wie z. B. in der Bühnenbearbeitung des „Götz" (V, 16).

Laube im Grunde, davor Blumenbeete, von der Sonne beleuchtet.

Diese Verteilung von Licht und Schatten auf der Bühne findet sich auch in der „Proserpina". Bei Clärchens Erscheinung ist der hintere Teil der Bühne in Licht getaucht, während der vordere dunkel bleibt.

Wie Goethe bei den Gruppen und Aufzügen alles Pompöse und Prunkhafte vermied und stets maßvoll und nach den Gesetzen des Schönen handelte, so verfuhr er auch in bezug auf die Dekorationen und Kostüme.

„Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Dekoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht.“[532]) Dieser Ausspruch Goethes gibt den Grundsatz wieder, den er selbst am Weimarer Theater befolgte. Zu Eckermann sagte er einmal, daß er auf prächtige Dekorationen und glänzende Kostüme nie gesehen hätte.[533]) Er verfuhr „mäßig, wiewohl schicklich und charakteristisch“, suchte dagegen den geistigen Gehalt soviel wie möglich zu steigern.[534]) Goethes künstlerischer Sinn richtete sich immer auf die Größe des Schlichten und Einfachen. Darum mußte jeder Pomp und Prunk in der Ausstattung vermieden werden; denn leicht hätte die schauspielerische Darstellung darunter leiden können. Bei dem Fehlen geschlossener Seitenwände hätte eine vollständige Zimmereinrichtung auch nur illusionsstörend gewirkt.[535]) Außerdem gebot die Rücksicht auf die Stellung und Bewegung der Schauspieler schon von vornherein eine weise Beschränkung auf das notwendigste Mobiliar. Freilich, völlig ohne Requisiten dürfen wir uns die Weimarer Bühne auch nicht denken. Wenn Böttiger darum erzählt, daß Iffland bei seinem Gastspiel in Weimar, als Dalner in „Dienstpflicht“ keinen Stuhl vorfand, um in Ohnmacht sinken zu können,[536]) so ist dieser Stuhlmangel wohl nur auf Vergeßlichkeit und nichts anderes zurückzuführen. Goethes Ideal war durchaus nicht eine dekorationslose Bühne, wie sie etwa Ludwig Tieck erstrebte. Zu Beginn seiner dramaturgischen Tätigkeit war er wohl bescheidener in seinen Ansprüchen, aber mit den Jahren nahm sein Interesse an dem dekorativen Element immer mehr zu, besonders in der letzten Zeit seiner Direktion. Am 8. April 1816 schrieb er an Voigt: „In dieser Woche wird eine Ausstellung der Dekorationen gegeben werden, welcher ja beizuwohnen bitte. Es ist sehr angenehm auf einmal zu sehen, wie hoch es die Theaterdekoration in verschiedenen Gegenständen gebracht.“[537]) Auch im nächsten Jahre widmete er den Dekorationen seine ganz besondere Neigung. Er rügte in einem Briefe an die Intendanz die Dekorationen in der „Schweizerfamilie“, weil sie

„weder durch Farbe oder durch Haltung irgendein Verhältnis" hätten. Der Hintergrund sei zu stark gemacht, er „ferne" nicht. „Will man ihn aber doch brauchen, so muß die davorstehende Mauer, welche teilweise durchlöchert und im ganzen verblichen ist, aufgemalt und durch Lokalfarbe und Schatten dem Auge entgegengedrängt werden."[538]) Bemerkbar ist die Zunahme der Dekorationsanweisungen in den spätern Dramen im Vergleich zu den früheren, z. B. in der Bühnenbearbeitung des „Götz" im Vergleich zum Schauspiel:

B	C
I, 3, Jaxthausen. Götzens Burg.	I, 3, Jaxthausen. Saal.
III, 13, Eine Höhe mit einem Wartturm.	III, 3, Von einer Höhe Aussicht auf eine weite fruchtbare Gegend. Hinten an der Seite eine zerfallene Warte. Übrigens Wald, Busch und Felsen.
III, 17, Jaxthausen.	IV, 1, Jaxthausen. Kurzes Zimmer.
V, 5, Bei einem Dorf.	V, 3, Ferne Landschaft mit Dorf und Schloß.
V, 11, In einem finstern Gewölbe.	V, 8, Ruinen, Gewölbe mit Sträuchern verwachsen.
V, 14, Gärtchen am Turm.	V, 9, Von einer Mauer Aussicht ins Freie, an der Seite ein Turm. In CD: Kleiner Garten auf der Mauer, durch und über die Zinnen weite Aussicht aufs Land. An der Seite ein Turm.

Im „Clavigo" lauten die Dekorationsanweisungen abwechselnd Clavigos Wohnung und Guilberts Wohnung, nur im V. Akt heißt es: Straße vor dem Hause Guilberts. Ebenso lakonisch ohne jede Beschreibung der Lokalität sind auch die Angaben in den andern Dramen, die Goethe vor seiner Theatertätigkeit schrieb. Dagegen kommt das Dekorative in dem für die Bühne verfaßten „Groß-Cophta" wieder mehr zur Geltung. So wird das Zimmer des Domherrn deutlicher beschrieben (III. Aufzug).[539]) In der „Natürlichen Tochter" sind die Anweisungen insofern interessant, als sie den Stil der Zimmer vorschreiben. (II. Akt) Zimmer Eugeniens im gotischen Stil.

(III. Akt) Vorzimmer des Herzogs, prächtig, modern. In den „Bruchstücken einer Tragödie“ wird ganz besonders auf die Stillosigkeit des Zimmers hingewiesen (Szenar):

Dritter Aufzug. Saal. In keinem Sinne gotisch oder altdeutsch. Was von Stein, muß ganz massiv, was von Holz, ganz tüchtig sein.

Bei landschaftlichen Dekorationen hatte Goethe immer das Perspektivische des Bühnenbildes im Auge. Das geht auch aus den mehrfach in der Bühnenbearbeitung des „Götz“ vorkommenden perspektivischen Bühnenanweisungen hervor, z. B. Aussicht ins Land, Von einer Höhe Aussicht, Ferne Landschaft usw. Oder in der „Natürlichen Tochter“ IV. Aufzug:

Platz am Hafen. Zur einen Seite ein Palast, auf der andern eine Kirche, im Grunde eine Reihe Bäume, durch die man nach dem Hafen hinabsieht.[540])

In den Singspielen kehrt diese Vorschrift besonders häufig wieder.

Im Jahre 1797 auf der Schweizerreise hatte Goethe Gelegenheit, in Frankfurt bei der Aufführung der Oper „Palmira“ die Dekorationen des Mailänders Fuentes kennen zu lernen. Er schrieb damals ganz entzückt an Kirms, die Dekorationen seien so schön, daß er gern um sie noch einmal ohne Stück zu sehen, sein Eintrittsgeld bezahlen würde.[541]) Aus ihnen abstrahierte Goethe seine Lehren über Theatermalerei. Die theatralische Baukunst müsse leicht, geputzt, mannigfaltig sein und zugleich das Prächtige, Hohe und Edle darstellen; sie müsse die Grundsätze der echten Architektur einsehen und doch dabei zweckmäßig von ihnen wieder abweichen. Goethe beschreibt wie alle Proportionen in Fuentes' Dekorationsmalerei ins Schlanke gingen: „alle Figuren“, sagt er, „Statuen, Basreliefs, gemalte Zuschauer gleichfalls, aber die übermäßige Länge und gewaltsamen Geberden mancher Figuren sind nicht Manier, sondern die Notwendigkeit und der Geschmack haben sie so gefordert, das Kolorit ist untadelhaft und die Art zu malen äußerst frei und bestimmt. Alle die perspektivischen Kunststücke, alle die Reize der nach Direktionspunkten gerichteten Massen zeigen sich in diesen Werken. Die Teile sind völlig deutlich und klar,

ohne hart zu sein, und das ganze hat die lobenswürdigste Haltung."[542]) Im Jahre 1815 kam dann Beuther, ein Schüler jenes Fuentes, nach Weimar. Goethe berichtet von ihm, daß er durch perspektivische Mittel die kleinen Räume des Theaters „ins Grenzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannigfaltigen und durch Geschmack und Zierlichkeit höchst angenehm zu machen wußte. Jede Art von Stil unterwarf er seiner perspektivischen Fertigkeit, studierte auf der Weimarischen Bibliothek die ägyptische sowie die altdeutsche Bauart und gab den sie fordernden Stücken dadurch neues Ansehn und eigentümlichen Glanz."[543]) Goethe unterschied eine doppelte Perspektive: die der Linien und die der Haltung, d. h. Linear- und Luftperspektive. Es sollten also nicht nur die Linien der Objekte an der richtigen Stelle auf der Bildfläche dargestellt werden, sondern die Dekorationsmaler mußten auch die Nüancierungen, welche die Farben mit der Entfernung durch Absorption des Lichtes in der Atmosphäre erleiden, in Betracht ziehen. Wie sehr Goethe auf eine Wirkung der Perspektive achtete, das zeigt uns deutlich seine Beschreibung der „Proserpina"-Aufführung, auf die ich schon mehrfach hingewiesen habe. Er hatte dabei für die gesamte Szenerie ein Landschaftsbild im Poussinschen Stil vor Augen.[544]) Überhaupt scheint er öfter an diesen Maler gedacht zu haben, denn auch in der „Pandora" wird vorgeschrieben:

Der Schauplatz wird im großen Stil nach Poussinscher Weise gedacht.[545])

Nicolas Poussin verwertete auf seinen Bildern Gestalten der griechischen Sage und Geschichte, die er dann in den Rahmen von Waldplätzen und Baumgruppen hineinkomponierte. Seine Bilder wollte Goethe bereits für die Dekorationen der Liebhaberbühne verwenden. Darauf deutet ein Brief an Öser, den er ersuchte, ihm ein Kupfer von diesem Maler zu schicken, wonach ein Hintergrund hergestellt werden sollte.[546]) Späterhin in Italien lernte Goethe Poussin noch mehr schätzen,[547]) ja, er sah ihn nun sogar als vorbildlich für die Dekorationsmaler an. In dem Szenar der „Proserpina" äußerte er sich

darüber folgendermaßen: „Die Verehrung Pouſſins wird allgemeiner und gerade dieſer Künſtler iſt es, welcher dem Dekorateur im landſchaftlichen und architektoniſchen Fache die herrlichſten Motive darbietet.“*)

Aus dem Geſagten geht hervor, wie Goethe überall beſtrebt war, auch die Dekorationen möglichſt ſtilvoll zu geſtalten. Wenn zuweilen aus Mangel an Material ſtatt einer tropiſchen Landſchaft eine vaterländiſche aufgeſtellt wurde,[549]) ſo ſagt das nichts gegen das Prinzip. Wir haben wiederum Fälle, wo Goethe ſich ſtreng dem Zeitkolorit des Dramas anpaßte, z. B. in „Wallenſteins Lager“, den „Piccolomini“ u. a. Auch die Dekorationen von Körners „Toni“ wurden realiſtiſch getreu wiedergegeben. In bezug darauf ſchrieb Goethe an Körner: „Die Hauptſache iſt verſchiedenes, was auf Papier gemalt werden muß, um durch einen ſchicklichen Hausrat unſere Bauernſtuben und Gemäuer in weſtindiſche Wohnungen umzuſchaffen.“ [550]) Goethes feingeſchulter Farbenſinn ſuchte, da die Dekorationen meiſt nach ſeiner Angabe gemalt wurden, auch nach dieſer Seite hin das Wirkungsvolle hervorzuheben. Über ihre Art der Anlage ſprach er ſich einmal mit Eckermann aus. „Im allgemeinen“, ſagte er, „ſollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günſtigen Ton haben wie die Dekorationen von Beuther, welche mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farben der Gewänder friſch heranſetzen.“ Und weiterhin ſagte er: „Wenn der Dekorationsmaler in dem Falle wäre, ein rotes oder ein gelbes Zimmer oder einen grünen Garten oder Wald zu malen, ſo ſollen dieſe Farben immer etwas ſchwach und duftig gehalten werden, damit jeder Anzug im Vordergrunde ſich ablöſe und die gehörige Wirkung tue.“[551])

Allerdings ſollte darauf acht gegeben werden, daß die Farbe der Koſtüme auch wirklich hervortrete und nicht etwa durch die Farben der Umgebung abſorbiert werde. Darum

*) Pouſſin wirkte eine Zeitlang ſo auf die Dichtung, daß nach ſeinen Bildern die Naturlandſchaften ſtiliſiert wurden, z. B. im Schäferroman „Daphnis und Chloe“.[548])

mußten die Farben der Kostüme immer von der Farbe des Hintergrundes abstechen; denn „tritt ein Schauspieler", sagt Goethe, „mit einer roten Uniform und grünen Beinkleidern in ein rotes Zimmer, so verschwindet der Oberkörper und man sieht nur die Beine, tritt er mit demselben Anzug in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine und sein Oberkörper tritt auffallend hervor."[552]) Aus diesem Grunde finden sich bei Goethe vielleicht so wenig Anweisungen über die Farbe des Kostüms, da dieses immer in einem Kontrast mit dem dekorativen Hintergrunde stehen mußte. An farbigen Kostümen gab es überhaupt in damaliger Zeit keine große Auswahl; schwarz und weiß waren die beliebtesten Farben, schwarz für die Männer, weiß für die Frauen.[553]) Die rote Farbe scheint auf der Weimarer Bühne besonders rar gewesen zu sein. Erst bei der Aufführung der „Jungfrau von Orleans" setzten Schiller und Goethe die Anschaffung eines roten Mantels durch, der sich dann, wie das Brautkleid einer Großmutter, von König zu König vererbte.[554]) Mit der historischen Echtheit der Kostüme nahm Goethe es nicht sehr genau. Sie wurden dem allgemeinen Kunstgeschmack angenähert. Das tritt bei den Aufführungen des „Wallenstein" deutlich hervor. Für „Wallensteins Lager" waren die Kleidungen wohl nach Abbildungen der damaligen Zeit angefertigt worden, aber man vermied jede Verzerrung und Übertreibung, und in den „Piccolomini" suchte man die Kostüme dem Sinn und Geist des Gedichtes anzupassen, behandelte sie jedoch „dem Auge gefällig und wählte die schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen."[555]) In den späteren Jahren wandte Goethe sein Interesse besonders den antiken Kostümen zu. Bei der Aufführung von Schlegels „Jon" legte er in dieser Beziehung eine große Sorgfalt an den Tag, ebenso später bei der „Proserpina"-Aufführung.[556]) Diese Vorliebe für die Antike fand allerdings manchmal keine stilgerechte Anwendung. So antikisierte Goethe z. B. wenn man Voßens Bericht glauben soll, die Hexen im „Macbeth" und ließ sie als schön gewachsene, artig, ja sogar zierlich gekleidete junge Mädchen erscheinen.[557])

Auch in den Kostümen forderte Goethe ein strenges Einhalten der Forderungen des Dramas. In einer Verfügung der Theaterdirektion vom Jahre 1812 wird besonders darauf hingewiesen, daß ein jedes Mitglied verpflichtet sei, „sich zu seiner Rolle dem Charakter und Kostüme gemäß zu kleiden, und weder prächtiger noch jünger zu erscheinen, als es die Rolle erlaubt.“[558]) Diese Verordnung mag wohl namentlich gegen einige Schauspielerinnen gerichtet gewesen sein, die sich durch Verjüngung ihres Aussehens oder äußerliche prunkvolle Ausstaffierung hervordrängen wollten. Teilweise trug daran schuld das deutsche Publikum, das immer nach dem Alter der Schauspieler und Schauspielerinnen fragte und diese so jung als möglich auf der Bühne zu sehen wünschte.[559])

Fragen wir uns nun zum Schluß dieses Kapitels, worin Goethes dramaturgische Bedeutung für die Schauspiel- und Regiekunst bestand, so gelangen wir zu folgendem Resultat. Goethes dramaturgische Richtung wird mit Recht von Devrient die „idealistische“ genannt,[560]) aber nicht nur, weil sie den Boden des krassen Naturalismus verlassen hatte und auf höheren Kunstmaximen aufgebaut worden war, sondern weil sie den Stil für das ideale Drama geschaffen hat, gebührt ihr diese Bezeichnung. Es wird viel zu wenig betont, daß Goethes Theorie der Schauspielkunst sich nur auf das Drama höheren Stils bezog. Ausdrücklich steht im letzten Paragraphen der „Regeln für Schauspieler“: „Hierbei versteht sich von selbst, daß diese Regeln vorzüglich alsdann beobachtet werden, wenn man edle, würdige Charaktere darzustellen hat.“ Für das gewöhnliche Repertoirestück, das Lustspiel oder die Posse, kamen Goethes Regeln und Gesetze nicht in Frage.

Schlußkapitel.

Zusammenfassende Beurteilung der dramaturgischen Tätigkeit Goethes.

Motto: „Daß ich immerfort besonders durch Schillers Einwirkung unsere Bühne im ganzen und in den Teilen nach Kräften, Verhältnissen und Möglichkeit zu heben gesucht hatte, davon war das Resultat, daß sie seit mehreren Jahren für eine der vorzüglichsten Deutschlands geachtet wurde." (Goethe).

Ein Buch über Goethes dramaturgische Tätigkeit kann nicht als abgeschlossen betrachtet werden, bevor nicht ihre Nachwirkung auf die spätere Zeit und die Beurteilung, die sie erfahren hat, kurz berührt worden sind.

In der Auswahl der kritischen zeitgenössischen Stimmen sind von vornherein zwei Gruppen mit Vorsicht zu behandeln. Erstens sind es die Urteile der Widersacher Goethes wie Kotzebue, Merkel, Reinhold, Böttiger und anderer, die wegen ihres persönlichen feindseligen Charakters der notwendigen Objektivität entbehren; zweitens die vielen enthusiastischen Berichte, die Goethe wohlgesinnte Schauspieler und Bekannte, wie Genast, Franke, Wolff, Seckendorf, Einsiedel, Gotthardi u. a. veröffentlicht haben. Aus jenen Urteilen spricht Gehässigkeit und Spott, aus diesen oft Überschwänglichkeit des Lobes und blinde Begeisterung. Dagegen ist, was die Objektivität des Urteils anbetrifft, der Ausspruch eines Mannes wie Ludwig Tieck, der das Weimarer Theater aus eigner Anschauung

kannte und ein trefflicher Kenner des Theaterwesens war, eher von Wichtigkeit. Tieck sagt über Goethes dramaturgische Tätigkeit: „Einige Talente hat er geweckt, in dem Bereich, den er beherrschte, manches Unziemliche, manche Ungezogenheit verbannt. Aber seine Wirkung (wie es auch von jener kleinen Bühne aus nicht möglich war) läßt sich nicht dem vergleichen, was Garrick in England oder Ekhof und Schröder in Deutschland taten. Es ist mehr ein Negatives, was er gewirkt hat, als daß das Theater durch ihn vorgeschritten wäre."[561]) Dieses strenge Urteil wird nur verständlich, wenn man Tiecks eigne dramaturgische Anschauungen in Betracht zieht. Tieck war ein eifriger Verfechter der Hamburger Schule, die im Gegensatz zu der Weimarer, vollste Natürlichkeit und Lebenswahrheit zu ihren Grundsätzen erhob. Ihm kam es nicht auf die äußere plastische schöne Stellung und Bewegung, sondern allein auf die treffliche Charakterdarstellung an. In dem Wert des Sprechens stimmte er mit Goethe überein, aber er, der selbst über ein ungemein schönes modulationsfähiges Organ verfügte und stets mit voller Naturwahrheit las, konnte sich mit der pathetischen Art der Weimarer Deklamation nicht befreunden und bezeichnete sie darum als „französische Manier".[562])

Handelt es sich bei Tieck um ein ernstes, aus eigner Kunstanschauung hervorgewachsenes und auf gutem Kennen der Weimarer Theaterverhältnisse beruhendes Urteil, so ist Schreyvogels Kritik dagegen nicht ernst zu nehmen. Auch er hat Goethes Schule aus eigner Anschauung kennen gelernt, aber nur flüchtig, denn sonst hätte er nicht ein so oberflächliches Urteil ausgesprochen.

Schreyvogel nennt den Weimarer Stil eine „Kalte Pretiosität, die weit hinter dem innigen Dasein, das nie versinnlichen will, zurückbleibt." „An Komikern fehlt es ihr gänzlich; im Tragischen gelingen einigen Schauspielern einzelne Rollen, bisweilen nur Momente derselben. In ihren Darstellungen als ein Ganzes betrachtet, vermißt man aber, sehr wenige Fälle ausgenommen, Raschheit, harmonisches Eingreifen der einzelnen Teile, Präzision, und vor allem die lebendige Wahrheit."[563])

Ganz anders lautete das Urteil Auguſt Klingemanns. Er ſagt, daß aus Goethes Schule in ihren Zöglingen die eigentliche poetiſche Darſtellung ſowohl auf tragiſchem als auf komiſchem Gebiete hervorgegangen ſei.[564]) Ebenſo war Immermann ein eifriger Anhänger der Weimarer Schule, ja, man kann ihn ſogar als Nachfolger Goethes in gewiſſem Sinne bezeichnen. „Die ſchlagenden Erfolge“, ſchreibt er, „die meine Bemühungen um die hieſige Bühne gehabt, ſind doch nur darum möglich geworden, weil ich vor zwanzig Jahren als ſiebzehnjähriger Junge mir meine (Goethes) Leute ungemein ſcharf angeſehen und nicht müde geworden bin zu grübeln, wie er es doch mit ihnen ſo weit bringen können, und als ich's heraus hatte, es angewendet habe.“[565]) Unter den ſpäteren Kritikern, welche die Weimarer Schule ſchon in ihrer Zerſetzung kennen lernten und darum kein rechtes Bild von ihrer früheren Geſtalt haben konnten, iſt Laube zu nennen. Er fällt allerdings ein ſtrenges und abſprechendes Urteil. In den „Briefen über das Deutſche Theater“ ſagt er, die Weimarer Bühne ſei nur eine literariſch intereſſante Epiſode in der Geſchichte des deutſchen Theaters. Das Wolffſche Ehepaar ſei ziemlich das einzige gute Reſultat dieſer Schule.[566]) Im „Norddeutſchen Theater“ iſt er maßvoller in ſeiner Kritik: „Der deutſchen Schauſpielkunſt“, ſchreibt er, „iſt dadurch vielleicht geſchadet worden, dem deutſchen Theater aber iſt dadurch großer Segen entſproſſen, die Beſten des Volkes ſind dafür erregt worden, hohe Ziele ſind am Horizonte erſchienen für das Theater, das bloße Handwerk des Talentes iſt in den Schatten getreten, die Weihe poetiſcher Größe iſt gewonnen worden für die Vorgänge auf der Bühne.“[567]) Devrient urteilt zu einſeitig vom Geſichtspunkt der Schauſpielkunſt. Er ſieht Goethes und Schillers Wirken am Theater als Tyrannentum an. „Sie wollten die dramatiſche Kunſt aus der ſinnlichen Natürlichkeit auf ein poetiſches Gedankengebiet entrücken, darum ſtellten ſie die Dichtkunſt an die Spitze des Dramas und ſetzten die Schauſpielkunſt unter ihre Vormundſchaft.“[568]) Devrient bezeichnet die Weimarer Schule direkt als eine Reaktion[569]) — eine An-

schauung, die noch später häufig verfochten worden ist. Besonders Oberländer hat diese Ansicht in seinem Aufsatz „Die Theorie der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrh., ihr Ursprung und ihre Entwickelung" heftig vertreten.[570]) Der Grund der vielen abfälligen Urteile, die man sonst hier und da in Essays über Goethes Theatertätigkeit findet, beruht entweder auf kritikloser Anlehnung an die abfälligen Aussprüche Tiecks, Laubes, Devrients oder auf ungenügender Kenntnis des Aktenmaterials. Erst als Julius Wahle in seinem vorzüglichen Buche „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung" das unbekannte Material erschlossen und eine objektive Würdigung der Theatertätigkeit Goethes gegeben hatte, ist das Urteil auch über Goethes Theatertätigkeit gemäßigter geworden. Man hat eingesehen, mit welchen Schwierigkeiten Goethe zu kämpfen hatte, um seine dramaturgischen Reformen durchzusetzen, man hat den richtigen historischen Standpunkt für die Beurteilung gefunden und vor allen Dingen gelernt, die Nachteile und Vorzüge seiner Dramaturgie voneinander zu scheiden.

Ein entschiedener Fehler war es, wenn Goethe in der Führung des Repertoires, besonders in der zweiten Periode seiner Tätigkeit, zu sehr seine eigenen literarischen Interessen berücksichtigte und das Repertoire zu stark nach der antiken und romanischen Seite hin ausbildete. Ebenso läßt sich nicht leugnen, daß Goethe in der formalistischen Ausbildung der Schauspieler zu weit gegangen ist, daß bei seinem Bestreben, das „Steife" auf der Bühne zu vermeiden,[571]) eine gewisse Steifheit selbst großgezogen wurde. Die damit verbundenen konventionellen Vorschriften haben noch viele Jahre schädlich nachgewirkt. Es läßt sich auch nicht abstreiten, daß viele Schauspieler, besonders später, als sie nicht mehr unter Goethes Leitung standen, das richtige Maß der Deklamation überschritten und in ein singendes Pathos verfielen. Es entstand dadurch ein schauspielerisches Epigonentum mit unnatürlicher, singender Deklamationsmanier und entwickelte sich parallel dem dichterischen Epigonentum, welches das jambische Pathos Schillers bis ins Extrem verbildete. Man berücksichtigte nicht mehr den Sinn,

sondern nur den Klang des Wortes.[572]) Dieser Vorwurf trifft jedoch nicht mehr Goethe, denn er stand ja schon dem Theater fern, als jene Verirrung eintrat.

Bei weitem zahlreicher als die Nachteile der Weimarer Schule sind ihre Vorzüge. Hier ist vor allen Dingen eine große dramaturgische Errungenschaft zu nennen. Dem Naturalismus hatte das Verständnis für den inneren Gehalt eines Dramas gefehlt. Erst Goethe hat diese Kluft überbrückt, indem er von dem Schauspieler Vertiefung in das Werk des Dichters verlangte. Dies unschätzbare Verdienst Goethes wird noch von vielen Nebenverdiensten, die gerade auf dem Gebiete der Schauspielkunst liegen, begleitet: das Ensemblespiel, die Ausgestaltung der Leseproben, die Führung der Theaterproben, Inszenierung u. a. „Die große Leistung Goethes in der Entwickelung des deutschen Theaters", sagt Berger, „besteht darin, daß er eine deutsche Schauspielkunst zu schaffen strebte, die zur wirksamen Verkörperung dramatischer Werke hohen Stils geeignet war, eine Schauspielkunst, durch welche der künstlerische und geistige Gehalt eines „Wallenstein", eines „Tasso" ebenso voll zu sinnlicher, szenischer und mimischer Erscheinung kam, als diese die von ihm vorgefundene Schauspielkunst für die Stücke Ifflands, Kotzebues und Schröders zu leisten vermochte."[573])

Mit Recht konnte darum Goethe, rückblickend auf seine langjährige dramaturgische Tätigkeit, im Jahre 1815 sagen, daß er, dank seiner reformatorischen Bestrebungen in dem Weimarer Theater eine Bühne herangebildet habe, die zu seiner Zeit „für eine der vorzüglichsten Bühnen geachtet wurde".[574])

Tabelle I.

Statistische Übersicht des Schauspielrepertoires am Weimarer Theater unter Goethes Leitung.

Jahreszahlen	Zahl der Spieltage: Summa	Drama (T. S. L. usw.)	Oper, Operette, Gesang	Gemischtes Programm	Novitäten: Tragödie (Trauerspiel)	Schauspiel	Lustspiel (Posse)	Summa	Bedeutende Stücke aus Bellomos Repertoire, die Goethe übernommen hat.	Am häufigsten aufgeführte Autoren nach der Zahl der Abende: Kotzebue	Iffland	Schiller	Goethe	Schröder	Lessing	Shakespeare	Jahreszahlen
1791	114	83	28	3	3	5	13	21	—	15	8	1	2	5	—	—	1791
1792	166	131	30	5	4	6	14	24	1 Tr.	10	16	7	8	4	2	10	1792
1793	162	103	54	5	1	6	12	19	1 Tr. 1 L.	14	16	1	5	9	4	2	1793
1794	162	104	56	2	1	6	10	17	—	4	87	4	4	11	—	—	1794
1795	174	116	54	4	2	5	7	14	—	8	20	3	—	18	3	2	1795
1796	167	113	53	1	2	8	3	13	3 Tr.	12	35	4	2	16	1	4	1796
1797	162	106	55	1	2	5	6	13	1 Tr. 2 L.	9	34	2	—	7	—	4	1797
1798	168	112	53	3	1	5	9	15	2 L.	34	22	5	—	5	—	1	1798
1799	169	124	41	4	2	6	6	14	—	24	24	24	1	7	2	2	1799
1800	167	129	33	5	3	5	4	12	1 Tr. 1 L.	42	25	17	8	3	—	6	1800
1801	163	124	31	8	3	2	3	8	1 S.	33	22	19	10	10	5	1	1801
1802	164	123	31	10	1	5	5	11	—	23	16	21	17	10	4	1	1802
1803	172	143	23	6	3	3	10	16	1 Tr.	20	15	37	13	2	3	2	1803
1804	160	116	35	9	1	8	5	14	—	25	11	26	13	7	4	3	1804
1805	156	100	40	16	4	2	10	16	—	30	8	24	19	6	2	4	1805
1806	130	65	46	19	4	1	9	14	1 Tr.	24	4	14	18	1	3	3	1806
1807	159	94	45	20	—	6	11	17	—	25	9	12	33	2	1	—	1807
1808	148	93	47	8	2	1	12	15	1 L.	22	5	17	12	3	6	2	1808
1809	143	96	25	22	1	5	12	18	—	20	2	11	15	6	6	2	1809
1810	161	102	45	14	5	1	8	14	—	12	1	13	16	3	2	3	1810
1811	167	101	53	13	3	2	9	14	—	38	4	14	11	2	4	1	1811
1812	170	106	56	8	3	3	12	18	1 S.	24	4	16	11	9	3	2	1812
1813	159	102	40	17	2	2	10	14	—	37	5	12	10	9	2	—	1813
1814	159	105	33	21	1	3	7	11	—	39	3	11	14	6	1	2	1814
1815	149	96	39	14	3	4	5	12	—	40	4	9	8	8	4	1	1815
1816	123	79	29	15	2	2	9	13	—	36	4	7	8	4	2	1	1816
1817	42	31	9	2	1	2	3	6	—	18	—	—	1	1	—	—	1817
Sa.	4136	2797	1084	255	60	109	224	393	8 Tr. 7 L. 2 S.	638	354	331	259	174	64	59	Sa.

Tabelle II.

„Götz"-Aufführungen nach Goethes Bearbeitungen.

C.

22. IX. 1804 Weimar.
1.—3. Akt 29. IX.; 3.—5. Akt 13. IX. 1804 Weimar.
4. IX. 1805 Berlin.
1811 Mannheim.
15. XII. 1826 Hannover.*)

C_1.	C_2.
Adelbert von Weislingen. Ritterschauspiel in 4 Aufzügen.	Götz von Berlichingen. Ritterschauspiel in 5 Aufzügen.
23. XII. 1809 Weimar.	26. XII. 1809 Weimar.
8. XII. 1813 „	2. V. 1810 „
	25. VIII. 1811 Halle.
	11. XII. 1813 Weimar.
C_{11}.	C_{22}.
27. X. 1819 Weimar.	30. X. 1819 Weimar.
15. X. 1828 „	1. XI. 1828 „

*) Umgearbeitet.
**) Ohne Bischof.

D. Schema in „Über das deutsche Theater".

8. XII. 1804 Weimar.
3. u. 11. VIII. 1805 Lauchstädt.
25. I. 1806 Weimar.**)
17. VIII. 1806 Lauchstädt.**)
30. VI. 1807 Leipzig.**)

28. VIII. 1828 Weimar.

1820 Karlsruhe.
7. VIII. 1825 München.
4. IV. 1826 Leipzig.
9. VI. 1834 Wien.
23. II. 1850 Kassel.
26. XII. 1860 Meiningen.

Tabelle III.

Schematische Inhaltsangabe von Schlegels „Romeo und Julia"-Übersetzung und Goethes Bühnenbearbeitung.

Schlegel.		Goethe.
	Erster Akt.	
1. Sz. Öffentlicher Platz 1—137 (89—91).		= 1. Sz. Vor Capulets Hause 1—116 (38—40).
2. Sz. Eine Straße 137—239.		
3. Sz. Ein Zimmer in Capulets Hause. 239—449, 249—255, 406—482.		
4. Sz. Eine Straße 449—569.		
5. Sz. Saal in Capulets Hause 569 bis 612, 612—663, [—], 663—720.		= 2. Sz. 116—138, 138—144, 144 bis 169, 169—217, 217—288, 288—353.
	Zweiter Akt.	
1. Sz. Ein offner Platz, der an Capulets Garten stößt 720—763.		
2. Sz. Capulets Garten 763—957.		= 3. Sz. 353—358, 358—560.
		Zweiter Akt.
3. Sz. Ein Klostergarten 957—1046 1046—1053.		= 1. Sz. 560—647, 647—662.
4. Sz. Eine Straße 1053—1229.		
5. Sz. Capulets Garten 1229—1313.		= 662—679, 679—681, 681—695, 696—699.
6. Sz. Bruder Lorenzos Zelle 1313 bis 1330, 1330—1334, 1338—1348, 1348—1354.		
	Dritter Akt.	
1. Sz. Ein öffentlicher Platz 1351 bis 1415, 1415—1424, 1424—1426, 1426—1429, 1429—1493, 1493 bis 1498, 1498—1537.		= 2. Sz. Straße 699—767, [—], 768 bis 772, [—], 773—835, 835 bis 837, 837—896.
		Dritter Akt.
2. Sz. Zimmer in Capulets Hause 1557—1704.		= 1. Sz. Juliens Zimmer 896—1041.
3. Sz. Lorenzos Zelle 1704—1880.		= 2. Sz. 1041—1055, 1055—1236.
4. Sz. Zimmer in Capulets Hause 1880—1916.		
5. Sz. Juliens Zimmer 1916—2168.		
	Vierter Akt.	Vierter Akt.
1. Sz. Bruder Lorenzos Zelle 2168 bis 2213, 2213—2297.		= 1. Sz. Garten und Balkon 1236 bis 1462, 1462—1473, 1473 bis 1482, 1482—1537, 1537 bis 1622, [—], 1622—1668.

Schlegel.	Goethe.
2. Sz. Ein Zimmer in Capulets Hauſe 2297—2344.	
3. Sz. Juliens Zimmer 2344—2359, 2359—2404.	
4. Sz. Ein Saal in Capulets Hauſe 2404—2436.	
5. Sz. Juliens Zimmer 2436—2585.	
Fünfter Akt.	Fünfter Akt.
1. Sz. Mantua.	
2585—2608, [—], 2608, 2609 bis 2680.	= 1668—1691, 1691—1727, 1727 bis 1789.
2. Sz. Lorenzos Zelle 2680—2704, 2704—2711.	= 2. Sz. Kloſtergang 1789—1818, 1818 bis 1826.
3. Sz. Ein Kirchhof; auf demſelben das Familienbegräbnis der Capulets mit Vorhalle.	
2711—2756, 2756—2837, 2837 bis 2854, 2854—2862, [—], 2862 bis 2873, 2873—2877, 2877 bis 2880, 2880—3029.	= 1826—1881, 1881—1961, 1961 bis 1976, 1976—1984, 1984 bis 1994, 1994—2007, 2007 bis 2014, 2014—2017, 2017 bis 2033.

Anmerkungen.

1. Die geſperrt und fett gedruckten Szenen und Zahlen beziehen ſich auf die in beiden Faſſungen gemeinſamen Szenen und Verſe.
2. Kleine unwichtige Änderungen wurden nicht berückſichtigt.
3. [—] = bedeutet Lücken, die Goethe durch eigene dichteriſche Zuſätze ausgefüllt hat.

Anmerkungen und Literaturnachweise.

Häufig gebrauchte Abkürzungen.

Baechtold — Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt herausgegeben von Jacob Baechtold, Freiburg i. B. und Tübingen 1882.

Bernays — Der französische und der deutsche Mahomet von Michael Bernays. Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte. I. 97 ff. Stuttgart 1895.

Biedermann — Goethes Gespräche herausgegeben von Woldemar von Biedermann in 10 Bdn. Leipzig 1887 ff.

Braun — Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, gesammelt und herausgegeben von Julius W. Braun. Berlin 1883. 3 Bde.

Briefwechsel — Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 4. Auflage. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung.

Burkhardt — Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt. Theatergesch. Forsch. Hamburg, Leipzig 1891.

Devrient — Eduard Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neu herausgegeben mit einer Einleitung von Dr. Hans Devrient. 2 Bde. Berlin 1905.

Eckermann — Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens von Johann Peter Eckermann. Mit einer Einleitung und erläuternden Anmerkungen und Register. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Max Hesses Verlag.

Direktorialakten — Theaterakten des Weimarer Hoftheaters im Goethe-Schiller-Archiv.

Fellner — Geschichte einer deutschen Musterbühne von Richard Fellner. Verlag der J. C. Cottaschen Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1888.

Freytag — Die Technik des Dramas von Gustav Freytag. 10. Auflage. Verlag von S. Hirzel. Leipzig 1905.

Genast — Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers von Eduard Genast. Stuttgart, Memoirenbibliothek. Neue Serie. 2 Bde.

Jahrbuch — Goethe-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Frankfurt a. M. 1880 ff.
Köster — Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts von Albert Köster. Verlag von Wilh. Hertz. Berlin 1891.
Laube, Werke — Heinrich Laubes ausgewählte Werke in 10 Bdn. Herausgegeben von H. H. Houben. Leipzig, Max Hesses Verlag.
Martersteig — Pius Alexander Wolff. Ein biographischer Beitrag zur Theater- und Literaturgeschichte von M. Martersteig. Leipzig 1879.
Petersen — Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit von Dr. Julius Petersen. Berlin 1904. Palaestra XXXII.
Säkularausgabe — Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe in 16 Bdn. Cotta.
Scholte-Nollen — John Scholte-Nollen. Götz auf der Bühne. Dissertation. Leipzig 1893.
Th. F. — Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann.
Tieck, Kritische Schriften — Kritische Schriften. Leipzig 1848 bis 1852. 4 Bde.
W. A. — Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen in vier Abteilungen. Weimar 1887 ff.
Wahle — Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung von Julius Wahle. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 6.

---

1) Laube, Werke. Bd. IV. S. 201. (Das Burgtheater I.)

2) „Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte," schreibt Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" (101 bis 104 Stück), „das stand bei mir; wenigstens hatte mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt."

3) Vgl. Friedrich von Blankenburgs Literarische Zusätze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, Leipzig 1796. I. 434 ff., wo die gesamte damalige dramaturgische Literatur angegeben wird.

4) „Berliner Dramaturgen." W. A. 40. S. 122 und 412 f.

5) Säkularausgabe. 16. Bd. 134 f.

6) Daselbst. 16. Bd. 372.

7) Dramaturgie oder: Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst von Theodor Mundt. 2 Bde. Berlin 1848.

8) Rob. Proelß, Katechismus der Dramaturgie. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1899.

9) Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft. 2 Bde. Verlag von Veit & Komp. Leipzig 1904—1905. Vorwort S. VII.

10) Beim Bankett zu Ehren von Laubes siebzigstem Geburtstage von ihm gesprochen am 18. September 1876. Schriften für Theatergeschichte. Bd. 7. S. L.

11) Freytag. S. 295.

12) 11. XII. 1808 an Voigt. W. A. IV. 20. 264.

---

13) Vgl. „Dichtung und Wahrheit". I. T. 3. Buch. W. A. 26. 142ff.

14) Daselbst. S. 166. Über den Zustand des Theaterwesens in Frankfurt zu Goethes Zeit vgl. E. Mentzels Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Frankfurt 1882. 267ff.

15) Vgl. Devrient. I. 325.

16) Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit. 284ff.

17) Dichtung und Wahrheit. I. 3. Buch W. A. 26. 166.

18) Daselbst. II. 8. Buch W. A. 27. 216f.

19) Biographische Einzelheiten „Leipziger Theater". W. A. 36. 326.

20) „Tag- und Jahreshefte." W. A. 35. 4.

21) und 22) Briefe vom 11. Mai und 12. Oktober 1767. W. A. IV. 1. 90 und 115.

23) In Frankfurt spielten damals Teresina Kurz und Charles Kirasqui mit ihren Truppen und gaben abwechselnd deutsche und französische Vorstellungen (vgl. Mentzel, S. 304f.). Goethe wohnte einer Aufführung der „Minna von Barnhelm" bei, fand aber, daß sie sich mit der Leipziger Aufführung gar nicht messen könnte (Brief an Friederike Oeser vom 13. II. 1769). In „Dichtung und Wahrheit" wird nichts über die Darbietungen dieser Truppe gesagt.

24) Dichtung und Wahrheit. III. 11. Buch W. A. 28. 67.

25) Daselbst. III. 11. Buch W. A. 28. 74ff.

26) „Zum Shakespeares-Tag." W. A. 37. 132f.

27) Die Briefe der Frau Rat Goethe. Gesammelt und herausgegeben von Albert Köster. 2 Bde. Carl Ernst Poeschel. Leipzig 1904f. I. 92.

28) Dichtung und Wahrheit. III. 13. Buch W. A. 28. 191.

29) Daselbst. S. 192.

30) Brief an Reichardt vom 2. November 1789. W. A. IV. 9. 159.

31) Anhang zu Merciers Schauspielkunst. Goethes Brieftasche. W. A. 37. 314.

32) Devrient. II. 65.
33) Vgl. „Auf Miedlings Tod".
34) Biedermann. I. 67ff.
35) W. A. IV. 6. 120.
36) Devrient. I. 417f.
37) Düntzer, Goethe und Karl August. S. 70.
38) III. Teil. 13. Buch W. A. 28. 194.
39) Biedermann. I. 61.
40) „Burgtheater I." Laube, Werke. 4. 121.
41) Vgl. Briefe an Reichardt 28. II. und 6. IV. 1791 an Schröder. W. A. IV. 9. 180f. und 256.
42) Wahle. 18.
43) Brief an Frau v. Stein vom 27. VI. 1785. W. A. IV. 7. 71.
44) Brief an Kayser vom 22. XII. 1785. W. A. IV. 7. 143.
45) Wahle. S. 19.
46) Brief an Reichardt vom 28. II. 1790. W. A. IV. 9. 180.
47) Daselbst.
48) Daselbst.
49) Wahle. 30.
50) Brief an Merk vom 5. VIII. 1778 und an Herder vom Mai 1794. W. A. IV. 3. 238 und 10. 158.

---

51) August Klingemann, Was für Grundsätze müssen eine Theaterdirektion bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten? Leipzig 1802. S. 29.
52) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 73f.
53) E. T. A., Hoffmanns Werke. Hesses Verlag. IV. 12.
54) M. Martersteig. P. A. Wolff. Leipzig 1879. S. 16.
55) Sonntagsblatt. 2. Jahrg. 1808. 1 Bd. 333ff.
56) Devrient. II. 79.
57) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 82.
58) Eckermann. 141.
59) Tieck, Kritische Schriften. 2. 340.
60) Vgl. dazu Otto Brahms ausführliche Studie: Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhundert. Studien über J. Aug. von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Quellen und Forschungen. Bd. 40.
61) „Tag- und Jahreshefte." 1795. W. A. 35. 50.
62) 2. Buch. 10. Kapitel. W. A. 21. 197ff.
63) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. V. Bd. S. 264.
64) Berthold Litzmann, Der große Schröder. Sammlung „Das Theater". Bd. 1. S. 57.
65) Tieck, Kritische Schriften. 4. 200.

66) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Braunschweig 1894. III. III. 1. S. 357.
67) Brief an Jakobi vom 20. III. 1791. W. A. IV. 9. 253.
68) Eckermann. 458.
69) Ende Juni 1797 an Kirms. W. A. IV. 12. 174f.
70) Eckermann. 465.
71) Daselbst.
72) Heinemann, Goethe. II. 186.
73) Briefwechsel. I. 102.
74) Genast. 54.
75) „Tag- und Jahreshefte." 1791. W. A. 35. 19.
76) Genast. 56f. Über diese Bearbeitung ist nichts Näheres bekannt.
77) Goethe an Reichardt: „Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes kunstreicheres Spiel gewöhnen kann." 30. V. 91. W. A. IV. 9. 263f.
78) „Tag- und Jahreshefte." 1794. W. A. 35. 30.
79) Daselbst.
80) Laube, Werke, „Norddeutsches Theater". 6. 50.
81) Brief an Schiller 9. XII. 1797. W. A. IV. 12. 373.
82) „Tag- und Jahreshefte." 1797. W. A. 35. 77.
83) „Über Anmut und Würde." Säkularausgabe. Bd. 11. S. 201.
84) „Tag- und Jahreshefte." 1805. W. A. 35. 192.
85) Säkularausgabe. Bd. V. S. 7.
86) Briefwechsel. I. 351.
87) Devrient. II. 85f.
88) „Über das deutsche Theater." W. A. Bd. 40. S. 86ff.
89) Daselbst.
90) 8. V. 1802. Briefwechsel. II. 312.
91) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 79.
92) W. A. 51. 81.
93) Tieck, Kritische Schriften. 2. 247.
94) Wahle. S. 230.
95) 5. I. 1801. Schillers Briefwechsel mit Körner. Leipzig 1876. 2 Bde. II. 384.
96) Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß. Reclams Universalbibliothek 3581/2. S. 114.
97) „Tag- und Jahreshefte." 1801. W. A. 35. 118. — Es kamen ferner zur Aufführung von demselben Verfasser „Heautontimorumenos", „Eunuchus" und die „Andria", ferner die Plautinischen Komödien „Captivi" und „Mostellaria".
98) 9. V. 1802. W. A. IV. 16. 83.
99) „Tag- und Jahreshefte." 1805. W. A. 35. 193.

100) W. A. IV. 16. 471.
101) 1. II. 1808. W. A. IV. 20. 16.
102) An Sartorius 4. II. 1811 und an Zelter 28. II. 1811. W. A. IV. 22. 29 und 48.
103) Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Dissertation. Brüssel 1887. 38f.
104) Brief an Sartorius 4. II. 1811. W. A. IV. 22. 30.
105) Einzelnes. W. A. 40. 186.
106) Brief an Zelter 26. VI. 1806. W. A. IV. 19. 147f.
107) Brief an Zelter 16. XII. 1807. W. A. IV. 19. 475; vgl. auch Brief an F. Jacobi vom 7. III. 1808. W. A. IV. 20. 29.
108) Burkhardt. 146.
109) Genast. 103.
110) 1. II. 1808. W. A. 20. 14f.
111) Biedermann. III. 46.
112) „Tag- und Jahreshefte." 1809. W. A. 36. 49.
113) Genast. 106.
114) 1810. W. A. 36. 58.
115) An C. G. Körner 14. Mai 1812. W. A. IV. 23. 19.
116) Genast. 115.
117) „Tag- und Jahreshefte." 1814. W. A. 36. 87.
118) Daselbst. S. 88.
119) An Zelter 30. Oktober 1808. W. A. IV. 20. 192.
120) Biedermann. II. 175.
121) An H. v. Kleist 1. II. 1808. W. A. IV. 20. 15f.
122) Biedermann. II. 293.
123) Daselbst. S. 294.
124) 28. VIII. 1807. W. A. IV. 19. 402f.
125) Tieck, Kritische Schriften. 3. 37.
126) „Tag- und Jahreshefte." 1812. W. A. 36. 74.
127) „Toni" und „die Sühne".
128) An C. G. Körner 23. IV. 1812. W. A. IV. 22. 345.
129) Daselbst 26. XI. 1812. W. A. IV. 23. 171.
130) Daselbst.
131) Daselbst 26. XI. 1812. W. A. IV. 23. 171.
132) 1807. W. A. 36. 4.
133) Marterſteig. S. 40.
134) Goethe in seinem Leben. Herausgegeben von Dr. Adolf Heuermann. Weimar 1904. 91.
135) Genast. 106.
136) 1. V. 1815. W. A. IV. 25. 293.
137) Eckermann. 451.
138) 5. I. 1812. W. A. IV. 22. 238.

139) An Peucer 4. V. 1814. W. A. IV. 24. 240.
140) Aus den Direktorialakten des Weimarer Theaters.
141) Daselbst.
142) „Der Freimütige." 20. Mai 1803. Braun. III. 34ff.
143) An Kirms 28. II. 1802. W. A. IV. 16. 46. Kotzebue benutzte diesen Grundsatz Goethes, um ihn darauf aufmerksam zu machen, daß er doch selbst in den „Theatralischen Abenteuern" durch Vulpius eine Szene habe einschalten lassen, in der die Gurli persifliert worden sei. Goethe soll darauf, nach Kotzebues Bericht, verlegen geworden sein und gesagt haben: „Der Charakter der Gurli gehört schon gleichsam der ganzen Welt an." (Braun. III. 34f.) Ein wenig anders klingen die Worte, die Goethe über diese Angelegenheit an Kirms schreibt: „Wenn dem Herrn von Kotzebue dagegen in den ‚Theatralischen Abenteuern' die Schauspielerin aufgefallen ist, welche mehr sich selbst als die Gurli parodiert, so kann ich darüber nur soviel sagen: daß ich bei diesem alten und oft aufgeführten Stück an jene Szene nicht weiter gedacht habe, daß ich aber solche sogleich streichen und eine andere an ihre Stelle setzen werde." (28. II. 1802. W. A. IV. 16. 46.)
144) An Willemer d. 24. I. 1803. W. A. IV. 166.
145) An Vinc. Grüner 28. III. 1812. W. A. IV. 22. 304.
146) An Schiller 6. VII. 1802. W. A. IV. 16. 98.
147) 6. VII. 1802. Briefw. II. 321f.
148) An Kirms 28. II. 1802. W. A. IV. 16. 45f.
149) „Ueber das deutsche Theater." W. A. 40. 97f.
150) 24. II. 1798. W. A. IV. 13. 73.
151) An Zelter 17. IV. 1815. W. A. IV. 25. 267.
152) Als Beleg dafür seien zwei Stellen aus Burkhardts Repertoire angeführt:

Dezember 1803.

3. Die Saal-Nixe, II. Teil Märchen m. Gsg. 3. Kauer. — 5. Die französischen Kleinstädter. L. 4. Kotzebue. — 7. Die Aussteuer. Sch. 5. Iffland. — 10. Die Braut von Messina. Tr. 5. Schiller. — 12. Das Mädchen von Marienburg. Sch. 5. Kratter. — 14. Don Ranudo de Colibrados. L. 4. Kotzebue, n. Holberg. — 17. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. — 19. Wallensteins Lager. Vorsp. Schiller. — Die Versuchung. L. 1. Meyer n. d. Franz. — 21. Die natürliche Tochter. Tr. 5. Goethe. — 23. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 6. Schiller. — 26. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. — 28. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing. — 31. Die Saal-Nixe, II. Teil März. m. Gsg. 3. Kauer.

August 1812.

1. Die Räuber. Tr. 5. Schiller. — 2. Die silberne Hochzeit. S. 5. Kotzebue. — 4. Der 24. Februar. Tr. 1. Werner. — Je toller, je besser. O. 2. Mehul. n. d. Franz. — 6. Der Tiroler Wastel. O. 3. Haibel. — 8. Der Wald bei Hermannstadt. Sch. 4. Weißenthurn. — 9. Die Zauberflöte. O. 2. Mozart. — 11. Die unglückliche Ehe aus Delikatesse. L. 4. Schröder. — 13. Wilhelm Tell. Sch. 5. Schiller. — 15. Hieronymus Knicker. O. 2. Dittersdorf. — 16. Die

Bestürmung von Smolensk. Sch. 4. Weißenthurn. — 18. Der Wasserträger. O. 3. Cherubini. — 19. Die Ehemänner als Junggesellen. L. 1. Castelli. — Die zwei Grenadiere. L. 3. n. d. Franz. — 20. Die Jungfrau von Orleans. Tr. 5. Schiller. — 22 Das Leben ein Traum. Sch. 5. Riemer n. Calderon. — 23. Don Juan. O. 2. Mozart. — 24. Nathan der Weise. Dr. 5. Lessing. — 26. Die beiden Klingsberg. L. 4. Kotzebue. — 27. König Lear. Tr. 5. n. Shakespeare. — 29. Iphigenie auf Tauris. Sch. 5. Goethe. — Das Geständnis. L. 1. Kotzebue. — 30. Bayard. Sch. 5. Kotzebue. — 31. Toni. Dr. 3. Körner. — Der Findling usw. L. 2. Contessa. — (Burkhardt. S. 50 und 84.) Vgl. auch Juli 1802 (S. 43), Dezember 1804 (S. 53), Mai 1806 (S. 59), März 1808 (S. 66) u. a.

---

153) „Rede zum Shakespeares-Tag." W. A. 37. 132.

154) Köster. 246.

155) Bernays. 305.

156) Briefwechsel. II. 206.

157) Propyläen. 3. Bd. 1. Stück. 169—179. S. a. W. A. 40. 68.

158) Knebels Liter. Nachl. I. 181.

159) An Humboldt 28. X. 1799. W. A. IV. 14. 209.

160) Propyläen. 3. Bd. 1. Stück. S. 169f. W. A. 40. 68.

161) Goethe hatte die Übersetzung des „Mahomet" am 29. September 1799 in Jena begonnen. In 12 Tagen war er mit seiner Arbeit fertig bis auf die Eingangsszene, die dann am 17. und 18. Oktober geschrieben wurde. Es folgten darauf noch verschiedene Korrekturen, so daß die Übersetzung erst am 17. November endgültig fertig vorlag. (W. A. III. 2. 262ff.) In der folgenden kritischen Behandlung der „Mahomet"- und „Tancred"-Bearbeitungen stütze ich mich im wesentlichen auf die beiden grundlegenden Abhandlungen: 1. A. Köster, „Schiller als Dramaturg", S. 246ff., worin eine knappe, aber das notwendige dramaturgische Material hervorhebende Charakteristik beider Bearbeitungen gegeben wird, und 2) Bernays' inhaltreiche, aber formlose Studie „Der französische und deutsche Mahomet". (Schriften zur Kritik der Literaturgeschichte. I. 97ff.)

162) Laube, Werke. 4. 39.

163) 28. X. 1799. W. A. 14. 209.

164) C. J. Hubers sämtliche Werke seit dem Jahre 1802. Tübingen, Gotha 1810. 159f. Vgl. auch Braun. III. 93.

165) Die ungünstige Selbstcharakterisierung Mahomets wurde auch von Napoleon getadelt (s. Goethes Unterredung mit Napoleon). W. A. 36. 272.

166) Vgl. Köster. 254 und 323. Anm. 345 und 346.

167) S. Goethe. V. 190ff.

168) Vgl. Köſter. 253 und Anm. 344.

169) Voltaire, V. 631:

Mahomet. Non, mais il faut m'aider à tromper l'univers.

Goethe, V. 745:

Nein! Komm vielmehr und tritt auf meine Seite!
Durch Dein Gewicht befeſtige das Reich.

Vgl. Voltaire, V. 645:

Mahomet. Je serai plus que toi cruel, impitoyable.

Goethe, V. 766f.:

Du forderſt ſelbſt zur Grauſamkeit mich auf,
Zur unbezwungnen Härte.

170) Vgl. Goethe, V. 436ff., u. III. Akt, 1. Szene.
Daſelbſt, V. 933ff.

171) Voltaire, V. 105f.:

Palmire. . . . et puissé-je lui dire
Qu'après le ciel et lui je dois tout à Zopire.

172) Goethe, V. 111f.:

Sei nach dem Propheten
Mein zweiter Vater, dem ich alles danke.

Vgl. auch Goethe, V. 128 und 157.

173) Die Verſe 1372ff.:

Puissé-je de mes mains te déchirer le flanc,
Voir mourir tout les tiens, et nager dans leur sang!

läßt Goethe unüberſetzt. Die Verſe, die er an deren Stelle ſetzt, ſind unvergleichlich milder (V. 1673f.):

Dich ſelbſt, die Deinen ſeh ich hingeſtreckt,
Und über Euren Leichen atm' ich wieder.

174) Goethe, V. 1242ff.:

Nein, es geſchah vorher, eh du zuletzt
Mit Feuerworten ſeinen Mut beſeelt
Und den Beſitz Palmirens ihm aufs neue,
Ein Bild des Paradieſes, dargeſtellt.
Er wird gehorchen.

175) Vgl. Voltaire, V. 1050ff. und Goethe, 1305ff.

176) V. 1498f.

177) Eckermann. 111.

178) V. 1480ff.

179) I. Aufzug, 4. Auftritt.

180) V. 74ff.

181) Voltaire, V. 301ff.:

Tu veux que sous ses lois Palmire se remette?
Elle a trop de vertus pour être sa sujette;

Et je veux l'arracher aux tyrans imposteurs
Qui renversent les lois et corrempent les mœurs.

Goethe, V. 342ff.:

Palmiren will er wieder? Nein!
So viele Tugenden sind nicht geschaffen,
Ihm untertan zu sein. Er soll sie nicht besitzen
Der Trieger, der Tyrann, der die Gesetzte
Zu stürzen kommt, die Sitten zu vergiften.

182) III. Aufzug, 10. Auftritt und V. 1211ff.
183) V. 984ff.
184) V. 1252ff.
185) Freytag. S. 215.
186) Bernays. 315f.
187) An Goethe 15. X. 1799. Briefwechsel. II. 206.
188) „Französisches Hauptheater." W. A. 40. 420.
189) Köster. S. 322. Anm. 337.
190) Alle späteren Übersetzer französischer Tragödien: Schiller („Phädra"), Bode („Bajazet" nnd „Rodogüne"), Karoline Paulus („Semiramis") a. a. bedienten sich desselben Versmaßes.
191) XV. Jahrg. 113ff.
192) Beispiele in Goethes Übersetzung:

Wiedergabe eines Alexandriners durch einen Alexandriner, V. 822. 1044.
Wiedergabe eines Alexandriners durch einen Quinar, V. 1. 2. 17. 140. 293. 319. 353. 440 usw.
Wiedergabe eines Alexandriners durch zwei Quinare, V. 141f. 153f. 295f. 884f. 987f.
Wiedergabe von zwei Alexandrinern durch zwei Quinare, V. 284f. 288f. 304f. 362f.
Wiedergabe von zwei Alexandrinern durch drei Quinare, V. 137ff. 145ff. 223f. 627ff. 876ff.
Wiedergabe von zwei Alexandrinern durch vier Quinare, V. 522ff. 678ff.
Wiedergabe von drei Alexandrinern durch vier Quinare, V. 164ff.

193) Voltaire, V. 95 und 591; Goethe, V. 100 und 698.
194) Voltaire, V. 566. 612f. 209ff. 1320ff.; Goethe, V. 662. 723ff. 238ff. 1616ff.
195) Voltaire, V. 22. 52. 60. 80. 152. 212. 373. 396f. 458. 524. 759 usw.
196) Z. B. Voltaire, V. 65ff.:

Quoi! lorsqu'il nous apporte et la fraude et la guerre
Lorsque son bras enchaine et ravage la terre
Les plus tendres appas brigueront sa faveur,
Et la beauté sera le prix de la fureur!

Goethe, V. 70ff.:

Wie? Da er uns mit Schwert und Trug bekämpft,
Soll Unſchuld ſich um ſeine Gunſt bewerben
Und Schönheit ſeine tolle Wut belohnen?

197) Z. B. Voltaire, V. 307:

Pense et parle en ministre.

Goethe, V. 348:

Du willſt ein Staatsmann ſein, ſo denke, handle
Wie's einem Staatsmann ziemt.

Vgl. auch Goethe, V. 98ff. 678ff. 909ff. 1188ff. 1207ff. 1629ff. uſw.

198) Vgl. Goethe, V. 18f. 21ff. 77. 83f. 174ff. 506. 1141ff. 1342ff. 1486f. 1491f. uſw.

199) S. Köſter. 251 und 323. Anm. 340.

200) Z. B. Ammon handelnd einzuführen, die Spannung der Zuſchauer zu erhöhen, indem man ſie immer in Furcht und Erwartung halte, das Ammon das Geheimnis mit den Kindern dem Sopir offenbare, ferner epiſche Stellen in dramatiſche umzugeſtalten (II. Akt, 4. Sz.) u. a. (ſ. Briefwechſel. II. 207ff.).

201) Bd. XV. 88ff.

202) Knebels Nachlaß. II. 329.

203) Daſelbſt. II. 331.

204) Jahrbuch. XXVI. 55.

205) Direktorialakten.

206) „Tag- und Jahreshefte." 1800. W. A. 35. 85.

207) Burkhardt, S. 140.

208) Direktorialakten. Rapport vom 12. September 1800 aus Rudolſtadt.

209) Tagebücher. W. A. III. 6. 11ff.

210) Jahrbuch. XXVI. 78.

211) „Journal des Luxus und der Moden." XXX. Bd. S. 377.

212) „Zeitſchrift für die elegante Welt." XVI. Jahrg. S. 1752.

213) Marianne v. Eybenberg an Goethe. Jahrbuch. XIV. 37.

214) Jahrbuch. XV. 304.

---

215) An Schiller 25. VII. 1800. W. A. IV. 15. 89.

216) Briefwechſel. II. 242.

217) Köſter. 256.

218) An Schiller 29. VII. 1800. W. A. IV. 15. 91.

219) Schiller an Goethe 30. VII. 1800. Briefwechſel. II. 245.

220) An Schiller 16. XII. 1800. W. A. IV. 15. 158.

221) W. A. IV. 15. 160f.

222) Er eröffnete Iffland seinen Plan, die Zwischenakte mit Chören auszufüllen. (An Iffland 25. XII. 1800. W. A. IV. 15. 163; der Entwurf zu den Chören ist vorhanden.) Dieser aber riet von dem Unternehmen ab, da das Publikum an solchen lyrischen Zwischenspielen keinen Anteil nähme und diese die Handlung nur unterbrächen (Iffland an Goethe 3. I. 1801. Jahrbuch. XXVI. 57), worauf Goethe denn auch seine Absicht fallen ließ. Erst Schiller hat dann diese Anregung in der „Braut von Messina" praktisch verwertet.

223) Köster. S. 259.

224) Vgl. z. B. Goethe, V. 224ff.:

> Wenn sich ein Krieger durch Freimütigkeit,
> Durch trockne derbe Sinneskraft empfiehlt,
> So gibt es eine Härte, die ihm schadet.
> Gefällige Bescheidenheit erhebt
> Den Glanz der Tugend, ist der beste Schmuck
> Der Tapferkeit.

Voltaire, V. 188:

> J'estime en un soldat cette mâle fierté,
> Mais la franchisse plaît, et non l'austérité!

Vgl. auch V. 237ff. 432ff. 645ff. 1376f. usw.

225) Vgl. Goethe, V. 1531ff.:

> Ich eile! Kommt! Zu Pferde! Laßt mich ihm
> Bis in der Schlacht verworrne Tiefe folgen.

226) S. Goethe III, 4; IV, 6; V. 1514ff. 1529. 1697ff. u. a. Charakteristisch ist dabei die häufige Verwendung des Wortes „edel" als Bezeichnung für Tancreds Betragen.

227) Voltaire, V. 722ff.:

> Voilà donc ces remparts que je voulais défendre
> Ces murs toujours sacrés pour le cœur le plus tendre
> Ces murs qui m'ont vu naître et dont je suis banni.

Goethe, V. 861ff.:

> Das also sind die Wälle, die zu schützen
> Ich herbeigeeilt? Der Mauern heil'ger Kreis,
> Der mich als Kind in seinem Schoß bewahrt,
> Aus dem parteiische Verbannung mich gerissen,
> Zu dem ich ehrfurchtsvoll zurück mich sehnte!

Vgl. auch Goethe, V. 952f.

228) S. Akt V, 5.

229) „Gothaische gelehrte Zeitung." Jahrg. 1803. S. 478.

230) Köſter. 258.
231) Voltaire, V. 135:

Ne doit rien posséder dans une république.

Goethe, V. 158f.:

Der Sklave des Deſpoten
Kann in dem freien Kreiſe nichts beſitzen.

232) Gleich am Anfang des Dramas werden die beiden Verſe (9f.):

Le plus grand de nos biens, le plus cher qui nous reste,
Le droit le plus sacré des mortels généreux,
La liberté!

von Goethe unüberſetzt geleſen. Vgl. auch V. 16f. und 26.

233) Köſter. 258. Vgl. auch die Verſe 34. 114f. 121f. u. a.
234) Hubers ſämtliche Werke ſeit dem Jahre 1802. S. 160.
235) 3. I. 1803. Braun. III. 16.
236) Jahrbuch. XVIII. 145.
237) I. Jahrgang. S. 175. S. auch „Journal des Luxus und der Moden". XVI. 274f.
238) Bd. XVI. 274f.
239) Burkhardt. S. 144.
240) Jahrbuch. IX. 288.
241) Einleitung zum „Tancred" von Mathias. Meyers Klaſſikerausgaben. Goethes Werke herausgegeben von Heinemann. Bd. XX. S. 370.
242) „Journal des Luxus und der Moden." XX. Bd.
243) Brief Genaſts an Kirms 3. VI. 1807 (Direktorialakten).
244) 1. Einleitung zu „Tancred" von Mathias. Goethes Werke herausgegeben von Heinemann. Meyers Klaſſikerausgaben. XX. 371.
245) Huber. S. 190.
246) „Der Freimütige" 21. I. 1803. S. auch Braun. III. 19ff. „Allgemeine Literaturzeitung. 24. und 25. VIII. 1807. Braun. III. 143.
247) „Berliniſche Nachrichten von Staats- und Gelehrten-Sachen" 25. I. 1803. Braun. III. 21.
248) Neue allgemeine deutſche Bibliothek. Bd. 84. 1. Stück 134ff. Braun. III. 71.

---

249) 30. VII. 1804. W. A. 17. 171f.
250) W. A. III. 3. 74f.
251) An Zelter 27. II. 1804. W. A. IV. 17. 77.

252) „Über das deutsche Theater." W. A. 40. 99. Vgl. S. 30.
253) An Zelter 30. VII. 1804. W. A. IV. 17. 170.
254) 27. II. 1804. W. A. IV. 17. 77.
255) W. A. IV. 17. 94.
256) An Schiller 25. VII. W. A. IV. 17. 164.
257) An den Prinzen August von Gotha. W. A. IV. 17. 182.
258) Aus der Literatur über die „Götz"-Bearbeitung seien folgende Abhandlungen erwähnt, die ich im folgenden benutzt habe: 1. Die Dissertation von Scholte-Nollen „Götz" und die Bühne, die alle Bearbeitungen bespricht; 2. Otto Brahm, Über Goethes eigne Bühnenbearbeitung. Jahrbuch. II. S. 190; 3. E. Kilian, Goethes „Götz von Berlichingen" auf der Bühne. Beil. z. „Allgem. Zeitung" Nr. 205, 206; 4. Derselbe, Der zweiteilige Theater-Götz 1901; 5. Derselbe, Eine Karlsruher Handschrift der ersten Goethischen Bühnenbearbeitung des „Götz". Beil. z. „Allgem. Zeitung" Nr. 211. 1892. u. a.
259) Eckermann. 139.
260) „Über das deutsche Theater." W. A. 40. 104.
261) Dieser Behandlung sind zugrunde gelegt die von Jakob Baechtold veröffentlichte Heidelberger Handschrift (C), ferner die Varianten in B (Auff. am 8. Dez. 1904), die im 2. Bd. der „Nachgelassenen Werke" publiziert worden sind, und die Bruchstücke aus Muskulus (M). (Hempels Ausgabe von Goethes Werken. XI. 351 ff.) Eine Übersicht über die einzelnen Szenen gibt die von Scholte-Nollen in seiner obenerwähnten Dissertation veröffentlichte Tabelle.
262) Baechtold. S. 2. Anm.
263) Daselbst. 15. 34 ff.
264) Daselbst. 22. 11 ff.
265) Daselbst. 46. 8 ff.
266) Daselbst. 49. 6 ff.
267) Daselbst. 52. 32 f.
268) Daselbst. 168. 34 ff. und 169.
269) Daselbst. 169. 9 ff.
270) Daselbst. S. 75. 36 ff. (C II. Akt, 20. Auftritt).
271) Daselbst. 94. (C III. 8. Auftritt).
272) Daselbst. 115 und 126 (C IV. 2. und 15. Auftritt).
273) Daselbst. 76. 26 ff. (C II. 21. Auftritt).
274) In B sagt Götz z. B., als er Weislingens Verrat erfährt, nur die kurzen Worte: „Arme Marie! Wie werd' ich dir's beibringen." In C läßt Götz sich zu einem langen Monologe hinreißen. (Baechtold. 75. 23 und 77. 5 ff.)
275) Vgl. Baechtold. 76. 149 ff. und die größere Anzahl der Monologe in C.
276) Daselbst. S. 43. 21 ff. C II. 1. Auftritt.

277) Daſelbſt. S. 168. 41 f.
278) Daſelbſt. 86. 18. (III. Akt. 1. Szene.)
279) Jahrbuch. II. 213.
280) Vgl. Baechtold. 58. 24 ff. (1. R.) 60. 13 ff. (1. R.) 63. 22 ff. 65. 34 ff. 75. 31 ff. 76. 28 ff. und 77. 86. 20 ff. 89 f. 92 f. 113 f. 150. 163 f. 174 f. 176 f.
281) Die Nachrichten über die Länge der Aufführung lauten verſchieden: Nach Heinrich Voß und Genaſt währte ſie ſechs Stunden (Archiv für Literaturgeſchichte. 1. 113; Genaſt. 94). Weyland ſprach nur von einer fünfſtündigen Zeitdauer (Jahrbuch. I. 333).
282) Burkhardt. S. 53.
283) An Zelter 24. September. W. A. IV. 17. 202.
284) Jahrbuch. I. 393.
285) 7. XI. An den Prinzen Auguſt. W. A. IV. 17. 213 f.
286) Genaſt. S. 94.
287) Eine Inhaltsangabe dieſer Bearbeitung befindet ſich in Goethes Aufſatz „Über das deutſche Theater". W. A. 40. 100 ff.
288) III. Bd. 3. Stück. 1773. 276 f.
289) 16. VII. 1807. Braun. III. 127.
290) 4. X. 1804. Jahrbuch. VII. 216.
291) Kritiſche Schriften. 2. 207.
292) Bielſchowsky, Goethe. München 1905. I. 184.
293) Jahrbuch. XXII. 193. 197.
294) Daſelbſt. II. 216.
295) Geſammelte Schriften und Dichtungen. Bd. IV. 20.
296) Das Original umfaßt ungefähr 27000 Wörter, die Bearbeitung 35000. Scholte-Nollen. 99.
297) 1804. W. A. 35.

---

298) Jahrbuch. XVIII. 61 ff.
299) Daſelbſt. 62.
300) Der Bearbeitung iſt der Schlegelſche Text zugrunde gelegt. Nach Minors Anſicht ſoll Goethe ein gedrucktes Exemplar benutzt und ſeine Änderungen hineingeſchrieben haben; denn nur ſo laſſe ſich das ſchnelle Fortſchreiten der Arbeit erklären. (Feſtſchrift zum VIII. allgemeinen deutſchen Neuphilologentage. Wien und Leipzig 1898. S. 3 ff. Die Leſearten zu Goethes Bearbeitung von „Romeo und Julia".) Noch bevor dieſe nicht erhaltene Faſſung X beendet war, begann Goethe den vollendeten 1. Akt ins Reine zu diktieren (W. A. III. 4. 245). Dieſe Reinſchrift Y wurde am 31. Dezember beendet. Y iſt wiederum identiſch mit der Handſchrift des Weimarer Hoftheaters (H) (vgl. Minor). Y iſt ſomit ein Mittelding zwiſchen X und H. — Die Faſſung Y übergab

Goethe Riemer mit der Erlaubnis, daran zu ändern, wieviel ihm nötig schiene (W. A. 9. 511). Riemer machte seine Änderungen sowohl an Y, als an der davon abgeleiteten Handschrift H, die meist sprachlicher Art waren (Beispiele: 532—35. 544—48. 1228—31. 1971—74. u. a.). Von der erhaltenen Handschift H ist dann noch eine Abschrift H_1 verfertigt worden. Beide erhaltenen Handschriften werden im Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrt.

301) Ludwig Tiecks dramaturgische Blätter. W. A. 40. 179.

302) 5. Buch. 4. Kap. W. A. 22. 156.

303) 5. Buch. 5. Kap. W. A. 22. 165.

304) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch. XXV. Merschberger, „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne". 238ff., ferner „Wilhelm Meisters Lehrjahre". 5. Buch. 4. Kap. ff.

305) 27. X. 1803. W. A. IV. 16. 237f.

306) Wahle. 244.

307) Brief an Schlegel 27. X. 1804. W. A. IV. 16. 336.

308) W. A. IV. 22. 246. An Caroline von Wolzogen.

309) Vgl. W. A. IV. 22. 269 (an Reinhard); 22. 320 (an Caroline von Humboldt); 22. 325 (an Zelter); 22. 328 (an Friedrich Schlegel).

310) Auch in der Sammlung „Sprichwörtlich". W. A. II. 2. 239.

311) W. A. IV. 22. 263. — Daß Goethe dies unternommen haben soll, um den Wolffs, welche die beiden Hauptrollen spielten, mehr Spielraum zu geben und dadurch die Mitspielenden in den Schatten zu stellen, scheint mir eine böse Gehässigkeit zu sein. (S. Genast. 110.)

312) Weiße hat diese Änderung jedoch erst nach der vierten Aufführung seines Dramas gemacht. Vorher hatte er die Versöhnungsszene beibehalten. (Jakob Minor, Chr. Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Innsbruck 1880. S. 239ff.)

313) Kritische Schriften. 3. 189.

314) Charlotte von Schiller und ihre Freunde. I. 620.

315) Shakespeare-Jahrbuch. XLI. S. 149 (Kilian).

316) V. 1726f.

317) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien. Herausgegeben von M. Heydrich. Leipzig 1872. S. 7.

318) W. A. 41. 67f.

319) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien. S. 7.

320) Vgl. Tabelle III.

321) A. Wilh. Schlegels sämtliche Werke herausgegeben von E. Böcking. Bd. 7. 87.

322) Wahle. 247.

323) A. W. Schlegels sämtliche Werke. 7. 85.

324) Wahrscheinlich aus praktischen Gründen, weil bei der großen Anzahl der männlichen Rollen und der kleinen Zahl Schauspieler, die zur Verfügung standen, diese Rolle einer Schauspielerin zugewiesen werden mußte.

325) V. 19. 114. 115. 133. 135. 226f. 528 usw.

326) Schlegel. II. 2. V. 190:

Schlaf wohn' auf deinem Aug', Fried' in der Brust.

Goethe, V. 558:

Auf deinem Auge Schlaf und Fried' in deiner Brust.

327) Schlegel. V. 1. V. 10f.:

Ach Herz, wie süß ist Vollbesitz der Liebe,
Da schon so reich an Freud' ihr Schatten ist.

Goethe, V. 1677f.:

Ach mir! so süß ist der Besitz der Liebe,
Daß auch ihr letzter Schatten schon beglückt.

328) Z. B. Schlegel. II. 2. V. 89:

Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht,
Sonst färbte Mädchenröte meine Wangen.

Goethe, V. 441f.:

Die Nacht als Maske decket mein Gesicht
Und birgt die Mädchenröte meiner Wangen.

329) Es ist merkwürdig, daß Goethe dies bald darauf vergessen hatte und als den Tag der Uraufführung den 30. Januar angab. (S. Brief an Reinhard. W. A. IV. 22. 270.) Auch Genast teilte diese Ansicht (Genast. 109). Es kann hier nur ein Irrtum vorliegen, denn im Tagebuch, auf dessen Angaben wir uns unbedingt verlassen müssen, notiert Goethe am 28. Januar „Erste Theaterprobe von Romeo", am 30. „Probe Romeo und Julia", am 31. „Abends Hauptprobe von Romeo und Julia" und am 1. Februar „Romeo und Julia". (W. A. III. 4. 248f.) Wir werden daher wohl annehmen müssen, daß die Aufführung für den 30. Januar geplant worden war, weil schon seit Jahren in Weimar die Sitte herrschte, an diesem Tage, als dem Geburtstage der Herzogin, Uraufführungen zu veranstalten. Wahrscheinlich wurde man mit den Vorbereitungen und Proben nicht fertig und verlegte den Termin auf den 1. Februar.

330) Burkhardt. S. 84.

331) Brief an Reinhard. W. A. IV. 22. 270. Die Besetzung war folgende: Frey spielte Montague, Malcolmi den Capulet, Wolff den

Romeo, Wolffs Frau die Julia, Unzelmann den Mercutio, Graff den Lorenzo und die Engels die Wärterin.

332) An Cotta. W. A. IV. 22. 286.

333) W. A. IV. 22. 320.

334) März 1812. 181f.

335) 20. IV. 1812.

336) Kritische Schriften. 3. 175.

337) Nr. 152 vom 19. XII. 1816.

338) Herrigs Archiv. I. 263ff. Gervinus. V. 622. A. Schöll, Goethe. Berlin 1882. S. 338. Shakespeare-Jahrbuch. XLI. 135ff. und „Allgemeine Zeitung" (Beilage). 1892. Nr. 250. Wahle. 245ff. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. I. 209.

339) An Reinhard. W. A. IV. 22. 270.

340) „Shakespeare und kein Ende." W. A. 41. 70.

341) Für den Druck hatte Goethe seine Bearbeitung anfangs nicht bestimmt, wie aus einem Briefe an Cotta hervorgeht. Er wollte „den abgöttischen Übersetzern und Konservatoren Shakespeares nicht gern einen Gegenstand hingeben, an dem dieselben ihren Dünkel auslassen könnten". (W. A. IV. 22. 286.) Gedruckt erschien die Bearbeitung erst nach Goethes Tode in den von Boas gesammelten „Nachträgen zu Goethes sämtlichen Werken". Leipzig 1841. 2. Bd. 5ff. und ist dann später in den 9. Bd. der Weimarer Ausgabe aufgenommen worden (S. 169ff.).

342) W. A. IV. 23. 199.

343) E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Shakespeare-Jahrbuch. XLI. 135ff.

344) „Allgemeine Zeitung" (Beilage). 1892. S. 250.

---

345) Vgl. S. 41.

346) Wahle. 325.

347) An Kirms 10. II. 1817. W. A. IV. 27. 335.

348) An Zelter 23. II. 1817. W. A. IV. 27. 352.

349) W. A. III. 6. 9ff. — Die erste Redaktion machte Goethe nach sieben gebundenen Heftchen, die er sich aus dem gedruckten Kotzebueschen Exemplar zurechtgeschnitten hatte. Die Änderungen, die Goethe in dieser ersten Fassung (H) unternommen hat, beziehen sich nur auf Streichungen, einige beigefügte Regiebemerkungen im 4. Akt und mehrere hinzugedichtete Verse (V. 1—4). Die nächste Fassung, die bereits Änderungen des Wortlauts enthielt, ist verloren gegangen. Nach ihr hatte John eine Abschrift verfaßt (H_2), die verschiedene Streichungen und Bleistiftkorrekturen von Goethes Hand enthält. Von dieser Fassung existiert wiederum eine Abschrift (H_3) von unbekannter Schreiberhand, die gleichfalls mit Bleistift korrigiert ist. (W. A. 13. 2. 343.)

350) 9. III. 1817. W. A. IV. 28. 6.
351) 73. Bd. 2. Stück. 332.
352) Vgl. V. 349. 366. 368. 372. 1147f. 1457ff. 1597ff. 2124 usw.
353) Z. B. „hm" und setzte anstatt dessen „was" V. 394 und „wohl" V. 1325.
354) Vgl. V. 1136. 1601 usw.
355) Vgl. V. 1268 anstatt „ich bin ein Gott" — „mit mir ist Gott" u. a.
356) Tagebuch. W. A. III. 6. 9ff.
357) An Zelter. W. A. IV. 28. 6.
358) „Zeitung für die elegante Welt." XIV. Jahrg. 143. 21. VII. 1814.
359) Biedermann. VIII. 164.
360) 17. III. 1817. W. A. IV. 28. 24.
361) Daselbst.
362) Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. Leipzig 1817.
363) Der Rotmantel, ein Volksmärchen von Musäus. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Kotzebue. Leipzig 1817.
364) Tagebuch. W. A. III. 6. 18.
365) Daselbst. 18ff.
366) Nr. 228. Dez. 1816. 417ff.
367) Zur Entstehungsgeschichte vgl. W. A. 13. II. 353. — Goethe hat wahrscheinlich „Die Bestohlenen" in der Art des „Schutzgeistes" zuerst nach einem gedruckten Exemplar redigiert. Diese erste Fassung, die verloren gegangen ist, hat Kräuter am 3. März bis Seite 14 abgeschrieben, worauf John die Abschrift am 4. und den folgenden Tagen zu Ende führte, wobei Goethe die freigelassenen Lücken ausfüllte und einige Korrekturen am Manuskript machte.
368) V. 14. 129f. 176. 285f. 303ff. 312ff. 362ff. 418ff. 424ff. 445. 463f. 517. 543.
369) V. 161. 178. 209. 309f. 376. 401. 457. 497. u. a.
370) V. 100. 197f. 369ff. u. a.
371) V. 23. 25. 342f. 384 u. a.
372) Köster. 283f.
373) Kritische Schriften. 4. 198.
374) Eckermann. S. 130.
375) Biedermann. II. 138f.

---

376) Devrient. II. 231.
377) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 4. Buch. 4. Kap. W. A. 22. 25.

378) Eckermann. 135.

379) Heinrich Zschokke schreibt im „Taschenbuch für die Schaubühne“ (1791. S. 56): „Ein Liederlicher und ein Komödiant sind in vielen deutschen Städten gleich bedeutende Worte; ‚er wird entweder Soldat oder Komödiant!‘ ist das Prognostikon, welches man jedem jungen Taugenichts zu stellen pflegt.“

380) Devrient. II. 51.

381) Daselbst. I. 310ff.

382) Daselbst. I. 319.

383) Laube, Werke. 6. 114.

384) „Wilhelm Meisters Lehrjahre.“ 2. Buch. 9. Kap. W. A. 21. 191.

385) Denn Goethe hielt sich an den Grundsatz: „Wenn das wahrhaft Schöne und Gute Eingang gefunden hat, so ist das Schlechte auf ewig verbannt.“ (Goethe und Schiller im Briefwechsel von Heinrich Voß. Reclams Universalbibliothek 3581/82. S. 31.) Wie Goethe die sittliche Erziehung der Schauspieler durchführte, das hat Schöll vortrefflich dargetan. (A. Schöll, Goethe in den Hauptzügen seines Lebens und Wirkens. 280ff.)

386) Eckermann. 460.

387) W. A. 35. 119.

388) Briefwechsel. II. 283.

389) Eckermann. 453.

390) Daselbst. 451f.

391) W. A. IV. 26. 124f. Der Graf Brühl hatte Pius Alexander Wolff und seine Gattin Amalie geb. Malcomi in Berlin engagiert. Vgl. Laube, „Das norddeutsche Theater“. 6. 13. Dort heißt es: „Ein Theaterführer ist wie ein Heerführer darauf angewiesen, daß ihm talentvolle Generäle und brave Truppen zu Gebote stehen. Kann er sie selbst schaffen und heranbilden, um so besser, um so rühmlicher. Weiß er sie wenigstens zu schätzen und zu erhalten, so ist auch dies reinen Lobes wert.“

392) Laube, „Das norddeutsche Theater“. Werke. 6. 49.

393) „Weimarisches Hoftheater.“ W. A. 40. 74.

394) Eckermann. 460f.

395) „Wilhelm Meisters Lehrjahre.“ 3. Buch. 1. Kap. W. A. 21. 239.

396) Wahle. 174. W. A. 21. 251.

397) 1. Mai 1815. W. A. IV. 25. 292. Die gleiche Anschauung vertritt Goethe in dem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“. Dort heißt es: „Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse eine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden

lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen." (W. A. 40. 74.)

398) „Weimarisches Hoftheater." W. 40. 74.

399) Vgl. Petersen. 291ff.

400) J. J. Engel, „Ideen zur Mimik". Berlin 1785.

401) Wahle. 73.

402) Jahrbuch. XXV. 10*f.

403) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 4. Buch. 2. Kap. W. 22. 21f.

404) An Reichhardt 30. V. 1791. W. A. IV. 9. 263f. — Dieses Programm wird auch in dem Prolog zur Eröffnung des Hoftheaters am 7. Mai 1791 ausgesprochen. Goethes Absicht geht darauf hinaus, dahin zu wirken,

> . . . daß ein jeder
> Mit jedem stimmen, alle miteinander
> Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen.

W. A. 13. I. 155.

405) „Tag- und Jahreshefte." 1791. W. A. 35. 20.

406) Vgl. daselbst. 76 und Eckermann. 453.

407) Eckermann. 459f.

408) In einer jeden Urlaubsbewilligung wurde erwähnt, daß dem betreffenden Mitgliede nicht gestattet wäre, „auf öffentlichen oder Privatbühnen des Auslandes aufzutreten, noch Deklamatoria zu veranstalten". Marterſteig, P. A. Wolff. S. 63. Nur gewisse bevorzugte Mitglieder der Bühne, wie die Jagemann und Wolff, erhielten dazu die Erlaubnis.

409) 4. VI. 1793. W. A. IV. 10. 69.

410) 101—4 Stück.

411) In der „Hamburgischen Dramaturgie" befanden sich nur hin und wieder eingestreute Bemerkungen über die Schauspielkunst.

412) Engel. 289. — Wenn Engels Buch auch manches Brauchbare enthielt, so war der Verfasser doch nicht die geeignete Persönlichkeit, über eine Theorie der Schauspielkunst zu schreiben. Dafür spricht der geringe Erfolg, den das Werk trotz seiner Popularität in den Augen von Fachkennern hatte. (S. Petersen. 3ff.)

413) Petersen. 315.

414) Wahle. 3.

415) Brief an Cornelie vom 12. Oktober 1767. W. A. IV. 1. 113.

416) „Dichtung und Wahrheit." 3. T. 11. Buch W. A. 28. 65.

417) „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke." W. A. 47. 258; vgl. Jahrbuch. XXV. 7.*

418) Stammbuchvers für Schröder. Lessings Werke Hempel. I. 155.

419) Petersen. 318. — Dieser scheinbare Gegensatz löst sich sofort, wenn man erwägt, welche große Rolle der Begriff „Naturnachahmung" in der Sturm-Drangzeit spielte. Die einsichtsvollen Männer jener Tage erkannten natürlich, daß ein Befolgen dieser Lehre notwendigerweise der wahren Kunst den Todesstoß versetzen müsse. Daher die Abneigung des reifen Schiller und Goethe gegen jede Nachahmung. Daher Schillers Ausspruch: „Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen." (Säkularausgabe. II. 201.)

420) Säkularausgabe. XI. 201.

421) W. A. 35. 62.

422) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 73. Ifflands Gastspiel währte vom 28. März bis zum 25. April.

423) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 73.

424) Brief an Meyer vom 18. IV. 1796. W. A. IV. 11. 53.

425) Daselbst.

426) A. W. Ifflands Dramatische Werke. 1. Bd. „Meine theatralische Laufbahn." Leipzig 1798. 276f.

427) Genast. 59.

428) Petersen. 320.

429) „Weimarisches Hoftheater." W. A. 40. 74f. Bis dahin behielten Versdramen in dem Munde der Schauspieler den rhythmischen Charakter nicht bei. Es ist bekannt, wie die Bondinische Gesellschaft in Leipzig den „Don Carlos" in Prosa auflöste, wie Schröder von einer Vorstellung des „Nathan" abstand, weil seine Schauspieler kein Gefühl für Rhythmus hatten (Wahle. 132).

430) „Eröffnung des Weimarischen Theaters." W. A. 40. 10.

431) Briefwechsel. II. 337.

432) Daselbst. II. 331.

433) „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne." Propyläen. 3. Bd. 1. Stück.

434) Wahle. 144f.

435) „An Goethe." Säkularausgabe. I. 202.

436) „Tag- und Jahreshefte." 1803. W. A. 35. 148.

437) An Zelter 10. Oktober 1803. W. A. 16. 324.

438) Lessing und Zschocke traten gleichfalls für eine solche Unternehmung ein. (Vgl. Laube. 4. 81 und Taschenbuch für die Schaubühne. 179f.)

439) H. Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Th. F. XV. 182.

440) Tagebuch 3. Mai 1800. W. A. III. 2. 290.

441) K. Reinholds Schrift: Saat von Goethe gesäet, dem Tage der Garben zu reifen. Ein Handbuch für Ästhetiker und junge Schauspieler. Weimar und Leipzig 1808.

442) „Tag- und Jahreshefte." 1815. W. A. 36. 100.

443) Als Hauptmaterial für die folgende Untersuchung sind Goethes „Regeln für Schauspieler" verwandt worden. W. A. 40. 139ff.

444) Laube, Werke. 6. 72.

445) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 5. Buch. 8. Kap. W. A. 22. 185.

446) Wahle. 79ff. — Noch in spätern Jahren, wo die Weimarer Schauspieler in bezug auf klare und deutliche Aussprache als Vorbild gelten konnten, macht Goethe sie auf diesen Punkt immer wieder aufmerksam. So schreibt er z. B. an Rochlitz bei Gelegenheit des Leipziger Gastspiels: „Dringen Sie gefälligst besonders darauf, daß man den Schauspieler an allen Ecken und Enden verstehen müsse." (3. VI. 1807. W. A. IV. 19. 500f.)

447) Eckermann. 422ff.

448) „Einzelnes." W. A. 40. 185.

449) 4. Buch. 14. Kap. W. A. 22. 77.

450) Petersen. 421.

451) „Grundlinien einer Theorie der Schauspielkunst." S. 67.

452) Martersteig. 302.

453) Petersen. 419f.

454) 5. Buch. 8. Kap. W. A. 22. 186.

455) Goethes Jugenddramen („Die Mitschuldigen," „Götz" und „Clavigo", teilweise auch noch „Egmont") sind am reichhaltigsten an Bühnenanweisungen. Die spätern Dramen dagegen, abgesehen von den direkt für die Bühne geschriebenen, wie der „Groß-Cophta" und „Der Bürgergeneral", sind nach dem Vorbild der französischen klassischen Dramen fast aller Regiebezeichnungen bar. Dadurch hat Goethe der schauspielerischen Auffassung eine größere Freiheit gelassen, was wiederum gegen den Vorwurf spricht, Goethe habe die Individualität der Schauspieler einzwängen wollen.

456) Als gutes Vorbild in dieser Beziehung kann Mignons Vortragsweise von „Kennst du das Land?" dienen. Ähnliche Analysen des Vortrags finden sich in „Wilhelm Meisters Wanderjahren". 3. Buch. 1. Kap. und in der „Novelle".

457) Wahle. 84.

458) Petersen. 440.

459) Genast. 108.

460) Vgl. Petersen. 440.

461) Martersteig. 302.

462) Iffland, Fragmente über Menschendarstellung. 97f.

463) Petersen. 449f.

464) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 4. Buch. 18. Kap. W. A. 118.

465) „Hamlet." 3. Akt. 2. Szene.

466) Engel. I. 74f.

467) „Über Anmut und Würde." Säkularausgabe. Bd. XI. 302.

468) H. Schmidt, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen. Leipzig 1856. 110f.

469) Z. B. in der „Iphigenie". 5. Akt. 4. Auftr.: „Orest (nach der Szene gekehrt)."

470) Vgl. „Götz". Bühnenbearbeitung. Baechtold. S. 57.

471) Genaue Vorschriften für die Hände finden sich schon in „Stella" (V. Akt): „Sie (Stella) fällt auf ihren rechten Arm, der über den Tisch gelehnt ist — Fernando hat mit der linken Hand ein Pistol ergriffen — Cäcilie, wie vorher, Stellas linke Hand ergreifend."

472) S. Goethes Aufsatz „Proserpina". W. A. 40. 111.

473) Vgl. „Groß-Cophta". III. 8. u. „Götz"-Bearbeitung. V. 15: „Zwei Parteien Reisige, die sich begegnen", und weiter: „Sie kreuzen sich und gehen von verschiedenen Seiten ab."

474) A. Köster in „Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur." XXX. Bd. S. 212.

475) Beispiele: „Groß-Cophta." II. 6: „Marquise, an dem vorderen Teile des Theaters für sich)", oder „Egmont". IV. Akt: „Nachdem er (Alba) den Brief gelesen, winkt er beiden, und sie ziehen sich in die Galerie zurück. Er bleibt auf dem Vorderteile."

476) A. Köster, Besprechung von Petersens Buch „Schiller und die Bühne". ADA. XXX. Bd. S. 213.

477) Ferner „Groß-Cophta" zu Beginn des ersten Aktes; „Natürliche Tochter." IV. I; „Götz"-Bearbeitung. Baechtold. S. 18. 73. 163.

478) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 2. Buch. 9. Kap. W. A. 21. 190.

479) Petersen. 357.

480) Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Hempel. Bd. VII. 115f.

481) „Saat von Goethe gesäet." S. 22.

482) Riemann, Goethes Romantechnik. S. 226. 264. 270.

483) „Saat von Goethe gesäet." 22. 30.

484) „Taschenbuch für die Schaubühne." 1791. S. 27ff.; vgl. auch Peserſen. 283.

---

485) Fellner. 155.

486) Martersteig, P. A. Wolff. 304.

487) Ein Prinzip, das auch die Meininger befolgten und zurzeit von dem „Moskauer künstlerischen Theater" anerkannt wird.

488) W. A. IV. 21. 279.

489) Eckermann. 71.

490) Wahle. 196ff.

491) Biedermann. III. 268.

492) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 5. Buch. 7. Kap. W. A. 22. 180.

493) Biedermann. III. 165f.

494) Leseproben gab es damals schon in Frankreich, aber auch in Deutschland, z. B. in Mannheim und Hamburg. Während die Franzosen darin das deklamatorische Element betonten, ging Schröders Bestreben darauf hinaus, den Schauspielern eine Totalanschauung von dem gelesenen Stücke beizubringen. Goethe betonte sowohl die eine als die andere Seite. (Vgl. Laube, „Das norddeutsche Theater." Werke, 6. 107.)

495) Genast. 129.

496) Goethe und Schiller in Briefen von H. Voß. Reclams Universalbibliothek 3581/82. 18.

497) Genast. 79.

498) An Schiller 9. V. 1802. W. A. IV. 16. 83.

499) W. A. III. 2. 220 und 229ff.

500) Genast. 129.

501) Marterſteig. 305.

502) Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit von W. G. Gotthardi. Jena und Leipzig 1865. 2. Bd. I. 87. „Wie war man beglückt," sagt Karl Eberwein, „wenn er eintrat und die ehrfurchtsvolle Begrüßung seiner Untergebenen freundlichst erwiderte! Seine Gegenwart wirkte so erhebend auf seine Jünger, als stünden sie vor einem zahlreich versammelten Publikum." (K. Eberwein, Goethe als Theaterdirektor. Europa, Chronik der gebildeten Welt. Herausgegeben von F. G. Kühne. 1856. 475.)

503) Nach der Einrichtung der Parterrelogen soll er die mittelste entfernteste gewählt haben. (Eberwein. S. 475.)

504) Theatergesetze von 1893. (Direktorialakten.)

505) Vgl. W. A. IV. 20. 318.

506) Goethe liebte nämlich, wenn er bei der Vorstellung noch hier und da einen Mangel gemerkt hatte, in Nachproben diesen zu beseitigen. (Eckermann. 451.)

507) Genast. 63.

508) W. A. 40. 9ff.

509) W. A. 40. 106ff.

510) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 5. Buch. 16. Kap. W. A. 22. 238f.

511) Biedermann. III. 273.

512) An Schiller. W. A. IV. 17. 124f.

513) Daselbst.

514) „Über das deutsche Theater." W. A. 40. 96.

515) Biedermann. VIII. 168.

516) Karl Eberwein, Goethe als Theaterdirektor. Europa. 1856. 478.

517) Petersen. 234.

518) Vgl. auch „Was wir bringen". Fortsetzung. 6. Auftritt. „Des Epimenides Erwachen." I. 8.; II. 4 und 10. Faust „Carneval" bei Hof, Walpurgisnacht.

519) W. A. IV. 12. 85.

520) Petersen. 239.

521) Vgl. „Eröffnung des Weimarischen Theaters". „Proserpinä-Aufsatz."

Vgl. auch W. A. IV. 16. 335. An Schlegel 27. X. 1805.

522) Gotthardi, Weimarische Theaterbilder. I. 173.

523) Petersen. 241.

524) 6. X. 1813. W. A. IV. 16. 319.

525) Jahrbuch. XVIII. 63.

526) Petersen. 149.

527) Goethe berichtet darüber: „Nach geendigtem Prolog gab eine heitere militärische Musik das Zeichen, was zu erwarten sein möchte, und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen." („Eröffnung des Weimarischen Theaters." W. A. 40. 11.)

528) Laube nannte es eine „Barbarei"; „Musik vor Beginn einer dramatischen Darstellung und während der Pausen", sagt er, „erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung, sie ist ein überaus wertvolles poetisches Hilfsmittel." („Das Norddeutsche Theater." Werke. 6. 119.)

529) 2. Buch. 11. Kap. W. A. 21. 208.

530) An Schiller. W. A. IV. 15. 126.

531) A. Köster. ADA. XXI. Bd. S. 214.

532) „Wilhelm Meisters Lehrjahre." 2. Buch. 4. Kap. W. A. 21. 158.

533) Eckermann. 451.

534) „Tag- und Jahreshefte." 1804. W. A. 35. 186.

535) Petersen. 177.

536) Böttiger, Entwickelung des Iffland'schen Spiels. Leipzig 1796. S. 91.

537) W. A. IV. 26. 335.

538) W. A. IV. 27. 352f.

539) Vgl. auch III. 9.

540) Vgl. auch „Pandora".

541) 24. VIII. 1797. W. A. IV. 12. 257.

542) 14. VIII. 1797. W. A. IV. 12. 232f.

543) „Tag- und Jahreshefte." 1815. W. A. 36. 101.

544) „Proserpina." W. A. 40. 117.

545) „Pandora." Szenar.

546) 7. I. 1777. W. A. IV. 3. 129.

547) An Karl August, Rom 25. I. 1788. W. A. IV. 8. 328.

548) Eckermann. 381.
549) Biedermann. IV. 47.
550) W. A. IV. 22. 340.
551) Eckermann. 317.
552) Daselbst.
553) „Farbenlehre." W. A. II. 1. 334.
554) Genast. 88.
555) „Die Piccolomini." W. A. 40. 66.
556) Petersen. 279.
557) Voß, Goethe und Schiller nach Briefen. Reclams Universalbibliothek 3581/82. S. 35.
558) Theaterakten und Genast. 140.
559) „Jugend der Schauspieler." W. A. 40. 183.
560) Devrient. II. 75.

---

561) Kritische Schriften. II. 237f.
562) Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. 108f.
563) „Sonntagsblatt." 2. Jahrg. 1880. 1. 133ff.
564) „Zeitung für die elegante Welt." XVI. Jahrg. 769ff.
565) Fellner. 152.
566) Laube, Werke. 4. 26.
567) Daselbst. 6. 41.
568) Devrient. II. 79f.
569) Daselbst. II. 91.
570) Th. J. 15. 182ff.
571) „Regeln für Schauspieler" (§ 90).
572) Fellner. 22.
573) Jahrbuch. XXV. 1ff.
574) „Biographische Einzelheiten." W. A. 36. 279.

Namen- und Sachregister.

Aristophanes 146; „Die Vögel" 10.
Aristoteles 8.
Arnim, A. v. 33 f.
Aufresne, Jean 7.
Aufzüge 147 f., 150.

Babo, Joseph Marius „Otto von Wittelsbach" 18 f.
Beck „Die Schachmaschine" 38.
Becker 140 f.
Bellomo 12 f., 37.
Beil „Die Schauspielerschule" 43.
Bertuch 11.
Böttiger 59, 78, 151, 158.
Brentano, Clemens 29, 33 f.
Bühnenbearbeitungen 3, 26 f., 44 ff.

Calderon 31 f., 35.
Caspers 59.
Clairon 45.
Corneille 44; „Der Cid" 12, 27; „Rodogüne" 27.
Cumberland 10; „Der Westindier" 12.

Dalberg 112.
Dekorationen 151 ff.
Deny 145.
Destouches 10.
Devrient, Eduard 9, 26, 106, 160.
Dingelstedt 4.
Drama, Familienschauspiel 19; französisches klassisches 30, 39, 44; Konversationsstück 20; Lesedrama 3; Ritterdrama 18 f.; Schicksalstragödie 32; spanische Tragödie 30 f., 39; Versdrama 118 f.
Dramaturg, Aufgaben desselben 3 f.; Definition des Begriffes 1 f.; Verschiedene Anschauungen darüber 2 f.; Dramaturg und Theaterdirektor 21; Dramaturg und Repertoire 15 f., 117.

Eckermann 18, 39, 62, 107 ff., 120, 151, 155.
Einsiedel 9 f., 11, 31, 123, 158.
Ekhof, Konrad 6, 12, 108, 129, 159.
Engel 112, 114.

Fleck 108.
Fouqué 33.
Freytag, Gustav 3, 51.
Fuentes 153.

Garrick 159.
Gaussin 45.
Gemmingen 2; „Der deutsche Hausvater" 19.
Genast 23, 33, 125, 140 f., 158.
Goethe, Werke:
a) **dramatische:** „Der Bürgergeneral" 24, 40, 134; „Bruchstücke einer Tragödie" 153; „Clavigo" 8, 12, 24, 73, 127, 134, 137, 152; „Egmont" 24, 26, 73, 127 f., 134 ff., 149 f.; „Des Epimenides Erwachen" 149; „Erwin und Elmire" 10; „Faust" 36, 55, 71, 134, 136, 148; Vorspiel auf dem Theater 18, 20; „Die Fischerin" 10; „Geschwister" 10, 38, 127; „Götz von Berlichingen" 8, 18, 24, 27, 62 ff., 127, 133 f., 137, 146, 148 ff., 152 f.; „Der Groß-Cophta" 24, 127, 134, 136, 146, 148 f., 152; „Iphigenie" 10, 21, 24, 38, 43, 127; „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" 10, 44; „Jeri und Bäteli" 10; „Laune des Verliebten" 7, 10, 127, 133; „Lila" 10; „Die Mitschuldigen" 7, 10; „Die natürliche Tochter" 61, 122, 133, 138, 152 f.; „Paläophron und Neoterpe" 30, 132; „Pandora" 129, 154; „Proserpina" 132, 145, 147,

150, 154; „Stella“ 24, 27, 73, 134, 137, 145; „Taſſo“ 21, 24, 36, 43, 128, 133, 135, 138; „Triumph der Empfindſamkeit“ 10; „Die Wette“ 150.

b) Bühnenbearbeitungen: „Götz“ 28, 51, 61 ff., 94, 104; Entſtehungsgeſchichte 61 f.; Prinzipien der Bearbeitung 62; Inhaltsangabe 63 ff.; Handlung (Einheitlichkeit und Steigerung) 69 ff.; Charaktere 71 ff.; Kontraſtwirkung 75; Tendenzen 77; Dialog und Sprache 77 f.; Aufführungen 78 f.; der zweiteilige „Götz“ 78 f.; Urteile 79 ff. — „Hamlet“-Bearbeitung 83 f. — Bearbeitungen von Kotzebues Stücken: „Der Schutzgeiſt“ 98 ff.; „Die Beſtohlenen“ 103 f.; „Der Rotmantel“ 103. — „Mahomet“ 44 ff., 56, 58 f., 61, 77, 144; der franzöſiſche Mahomet 45; Prinzipien der Bearbeitung 46; Charaktere 46 ff.; Tendenzen 51; Versmaß und Sprache 52 ff.; Urteile 54; Aufführungen 55. — „Romeo und Julia“ 81 ff., 104, 143, 147 f., 150; Entſtehungsgeſchichte 81 f.; Schröders Bearbeitung 84; Prinzipien der Bearbeitung 85; Inhalt 85 ff.; Konzentration der Handlung 91 f.; Harmoniſierung der Charaktere 92 f.; Wechſel von komiſchen und tragiſchen Elementen 93 f.; Sprache 94 f.; Aufführungen 96; Urteile 96 f. — „Tancred“ 55 ff., 77; Entſtehungsgeſchichte 56; Prinzipien der Bearbeitung 56; Charaktere 56 ff.; Tendenzen 58; Versbehandlung 59; Urteile 59; Aufführungen 59 f.

c) Andere Schriften: „Dichtung und Wahrheit“ 6, 8, 12; „Eröffnung des Weimariſchen Theaters“ 37, 145; „Farbenlehre“ 156; „Maskenzüge und Feſtſpiele“ 10, 37, 148; „Propyläen“ 46; „Regeln für Schauſpieler“ 120 ff., 157; „Zum Shakeſpeares-Tag“ 8; „Shakeſpeare und kein Ende“ 97 f.; „Tag- und Jahreshefte“ 19, 25, 30, 33, 36, 109, 117, 120, 158, 162; „Wilhelm Meiſters Lehrjahre“ 11, 13 f., 19, 82, 106, 113, 115, 121, 123 f., 135, 141, 145, 149.

Goldoni 30.

Gotter 12; „Merope“ 52.

Gottſchedianismus auf der Bühne 8.

Gozzi 10, 30.

Graff 125.

Gruppierung 71, 145 f., 150.

Hagemann „Otto der Schütz“ 18; „Ludwig der Springer“ 18.

Haide 141.

Herder 54.

Hoffmann, E. T. A. 10.

Holtei 16.

Huber 46, 59 f.

Humboldt, W. von 45 f., 61, 119.

Jagemann, Caroline 59, 110.

Iffland 12, 20, 23 f., 43, 56, 108, 116 ff., 125, 151, 162; Urteil über „Mahomet“ 54; Dramen 23, 28, 39; „Dienſtpflicht“ 151; „Die Hageſtolzen“ 38; „Die Jäger“ 19, 38.

Immermann 4, 98, 139; Urteil über Goethes Theaterleitung 160.

Inſzenierung 23, 33, 35, 84 f., 102, 144 ff., 162.

Junger „Eveline“ 38.

Kirms 17, 56, 114, 153.

Klaſſizismus 27 f., 44, 61.

Kleiſt, Heinrich von 31, 34; „Amphitryon“ 34; „Die Familie Schroffenſtein“ 34; „Kätchen von Heilbronn“ 34; „Pentheſilea“ 34; „Der zerbrochene Krug“ 34 f., 144.

Klingemann, Auguſt 15; Über Goethes Theaterleitung 160; „Die Maske“ 22.

Klopſtock „Hermanns-Schlacht“ 26.

Knebel 9, 13, 54.

Knigge 2.

Körner, Gottfried 29, 35; Theodor 33 ff., 39; „Die Braut“ 35; „Die Sühne“ 33, 35; „Toni“ 35, 155; „Zriny“ 35.

Komaret „Ida“ 19.

Koſtüm 155 ff.

Kotzebue, Auguſt von 20, 23, 28 f., 38 f., 41, 98 ff., 158, 162; „Der verbannte Amor“ 29; „Die Beſtohlenen“ 103 f.; „Die Corſen“ 29; „Die Kleinſtädter“ 41, 98; „Die beiden Klingsberg“ 29, 38; „Menſchenhaß und Reue“ 43; „Der Rotmantel“ 103; „Der Schutzgeiſt“ 98 f., 105.

Laube, Heinrich 1, 3, 4, 25, 46, 108; über Goethes Theaterleitung 160; über Goethes und Schillers Zusammenwirken 25; über Schröder 13.
Lekain 45.
Leseproben 141 ff., 162.
Lessing 1, 6, 21, 28, 29, 114 f., 116, 121, 136; Dramen 24, 28, 39; „Emilia Galotti" 26; „Hamburgische Dramaturgie" 1, 114, 136; „Minna von Barnhelm" 7, 13, 26, 43; „Miß Sara Sampson" 7; „Nathan" (Schillers Bearbeitung) 26.

Maier „Sturm von Bosberg" 19.
Meyer 32, 144.
Molière 7, 10; „Der Geizige" 29; „Der Wunderarzt" 29.
Mozart „Entführung aus dem Serail" 13.
Mundt 2.
Musäus 10.
Musik im Drama 148 ff.; Zwischenaktsmusik 148.
Müller, Adam Heinrich 34.
Müllner, Adolf 33, 39; „Die Schuld" 33; Lustspiele 33.

Natur und Kunst 7, 34, 36, 116.
Neumann, Christiane 23, 81, 109, 113.

Oechelhäuser 98.
Oehlenschläger 34.

Peucer 40.
Preisausschreiben 29.
Proelß 2.
Pouffin, Nikolas 154 f.
Publikum 8 f., 13, 16 f., 36, 45, 138, 140, 157.

Racine 44; „Mithridat" 27; „Phädra" 27.
Regie 3, 139 ff.
Repertoire 3, 15 ff.
Revolution, französische 40, 58.
Reichardt 13 f., 113.
Reinhold 120, 136, 158.
Riccoboni 131.
Riemer 33, 42, 94; Bearbeitung von „Leben ein Traum" 31.
Rollenverteilung 140.

Sachs, Hans „Das Narrenschneiden" 10.
Schauspieler und Schauspielkunst 4, 7, 11 f., 25, 30, 54 f., 60 f., 106 ff., 161; Deklamationsmanier 7, 112, 150, 161 ff.; Ensemblespiel 113 f., 117, 162; Erziehung 109 f.; französische Sch. 46, 110, 119, 159; Gastspielverbot 114; Gebärdenspiel 128 ff.; gesellschaftliche Stellung 109; Individualitätsverleugnung 112 f.; Pantomime 135; Pause 126 f.; Redekunst und Sprache 53, 118, 121 ff.; Schule, ideale 157; naturalistische 112, 120; Theaterschule 119 f.; Theorie der Schauspielkunst 121 ff.; Sittliche Forderung 108 f.; Vielseitigkeit 110 f.; Statisten 140 f. — Wahrheits- und Schönheitsforderung 129 f. — Weimarer Schauspieler (Urteil über sie) 109.
Schiller 13, 21 ff., 27, 29 ff., 35, 55, 61, 129, 142 f., 146, 148; als Mitarbeiter Goethes 25, 42, 44, 118, 139; Bühnenanweisungen 124; Urteile über „Mahomet" 45, „Tancred" 56, Schauspielkunst 106 f., 109 f., 116; Mannheimer Dramaturgie 2; Vortrag 142; Dramen 24, 28, 38, 118; „Die Braut von Messina" 27 f., 61; „Don Carlos" 24, 38, 43, 124, 145; „Fiesko" 124, 145; „Die Jungfrau von Orleans" 32, 43, 156; „Kabale und Liebe" 24, 124, 126 f., „Maria Stuart" 38, 43, 137; „Der Neffe als Onkel" 29; „Der Parasit" 29; „Phädra" 27; „Wallenstein" 22, 25, 26, 38, 43, 72, 118, 143 f., 147, 149, 155 f., „Wilhelm Tell" 28, 61, 145.
Schink 2.
Schlegel, A. W. 61, 81, 84 f., 146; „Jon" 27, 30, 56; „Spanisches Theater" 31.
Schlegel, Elias „Hermann" 7.
Schlegel, Friedrich 31, 61; „Alarcos" 17, 27, 30, 143.
Schreyvogel 4, 16, 97, 159.
Schröder, Friedrich Ludwig 2, 12 f., 19, 23, 108, 112, 116, 121, 159, 162; Dramen 20, 23, 28, 39; „Der Fähndrich" 20; „Das Porträt der Mutter" 20; „Der Ring" 20; „Stille Wasser sind tief" 38; „Der Vetter aus Lissabon" 20; „Götz"-Bearbei-

tung 62; Shakespeare-Bearbeitungen 12, 84, 97.
Schröter, Corona 10f.
Seckendorf 9, 123, 158; „Das Urteil des Midas" 10.
Seylers Truppe 9.
Seyfried 2.
Shakespeare 8, 21, 28, 39, 54; „Hamlet", (Schröders Bearbeitung) 13, 23, (Eschenburgs Bearbeitung) 23, (Goethes Bearbeitung) 82ff.; „Heinrich IV." 24; „Julius Cäsar", (Dalbergs Bearbeitung) 13, (Goethes Inszenierung) 27, 84f., 144, 147; „Der Kaufmann von Venedig" (Eschenburgs Übersetzung) 13, 27; „König Johann" 23, „Lear" 24; „Macbeth" (Schillers Bearbeitung) 27, 145, 149, 156; „Othello" (Vossens Einrichtung) 27; „Romeo und Julia" 27, 81ff.
Spieß „Klara von Hoheneichen" 18.
Stein, Charlotte von 11.
Sturm und Drang 72, 75f.

Talma 45, 119.
Tendenziöse Elemente im Drama 40ff., 51, 58, 76f.
Terenz „Adelphi" 30.
Theater, Berlin 55, 98, 108; Dresden 55; Düsseldorf 18, 160; Erfurt 38, 41; Frankfurt 6ff., 153; Halle 37f.; Hamburg 6, 13, 112, 149, 159; Lauchstädt 17, 37f., 54, 62; Leipzig 6, 38, 60, 120; Mannheim 60, 108, 112; München 55, 98; Petersburg 55; Rudolstadt 38, 54f.; Stuttgart 60; Wien 60, 98.
Theaterproben 148ff.
Tieck, Ludwig 2, 18, 29, 31, 90, 121, 151, Urteile über Goethes Dramen 105, über die „Götz"-Bearbeitung 80, über Goethes Theaterleitung 158f., über die „Romeo und Julia"-Bearbeitung 97, über Schröder 20.

Vohs 41, 10.
Voltaire 44ff., 104; „Mahomet" 44ff.; „Tancred" 55ff.
Voß, Heinrich 27, 30, 142, 156.
Vulpius 43.

Wagner 80.
Weimarer Hof: Anna Amalie 9; Karl August 10, 12ff., 22, 46; Prinz Konstantin 10; Liebhabertheater 9ff.; Hoftheater-Begründung 13f.
Weiße, Chr. F. 7; „Romeo und Julia" 7, 81, 90.
Werner, Zacharias 32, 34, 39; „Der vierundzwanzigste Februar" 32, 39; „Martin Luther" 32; „Söhne des Tals" 32; „Wanda, Königin der Sarmaten" 32.
Wieland 33.
Willemer, Johann Jakob „Der Schädelkenner" 41f.
Wolff, P. A. 33, 36, 42, 81, 110, 119, 123, 125f., 158, 161.

Zelter 33, 43, 61, 90, 98.
Zensur 41f.
Ziegler „Mathilde Gräfin von Gießbach" 19.
Zschokke, Abällino" 41.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Karl Heinemann

Goethe

Dritte, verbesserte Auflage

XVI, 780 Seiten Lexikon-8°. Mit 271 Abbildungen in und außer dem Texte, Faksimiles, Plänen und Kunstbeilagen

Geheftet **10** Mark, gebunden in Leinen **12** Mark, in Halbfranz **14** Mark

---

Karl Heinemann

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

Siebente, verbesserte Auflage

XII, 358 Seiten Gr.-8°. Mit 54 Abbildungen und 4 Heliogravüren

Geheftet **6.50** Mark, gebunden in Leinen **8** Mark, in Halbfranz **9** Mark

---

Julius Vogel

Aus Goethes römischen Tagen

Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters

IX, 330 Seiten 8°. Mit einer Originalradierung von Bruno Héroux und 32 Tafeln in Kupferautotypie

Geheftet **8** Mark, vornehm gebunden **9** Mark

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Georg Witkowski ▫ Goethe

270 Seiten mit 153 Abbildungen und Beilagen

Kartoniert **4** Mark, gebunden **5** Mark

Ludwig Bellermann ▫ Schiller

259 Seiten mit 121 Abbildungen

Geheftet **4** Mark, gebunden **5** Mark

Leon Kellner ▫ Shakespeare

238 Seiten mit 204 Abbildungen

Kartoniert **4** Mark, gebunden **5** Mark

Karl Federn ▫ Dante

235 Seiten mit 135 Abbildungen und Beilagen

Kartoniert **4** Mark, gebunden **5** Mark

Franz Servaes ▫ Kleist

160 Seiten mit 61 Abbildungen

Geheftet **4** Mark, gebunden **5** Mark

Rudolf Lothar ▫ Ibsen

Zweite Auflage

175 Seiten mit 191 Abbildungen

Geheftet **4** Mark, gebunden **5** Mark

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Alfred Peltzer

Goethe

und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei

VII, 67 Seiten 8°. Geheftet **1.20** Mark

G. v. Graevenitz

Deutsche in Rom

Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten

XII, 307 Seiten Gr.-8° mit 100 Abbildungen und zwei Plänen von Rom

Geheftet **8** Mark, elegant gebunden **9** Mark

S. Philipp

Über uns Menschen

V, 354 Seiten 8°. Geheftet **4** Mark, gebunden **5** Mark

Inhalt: Die Überschätzungen – Die Berauschungen – Die Dogmen – Wahrheit und Täuschung – Die Ideale – Die Regelrechten und die Selbständigen – Langt es? – Freiheit und Staat – Moral – Kunst – Natur – Religion – Weltall und Gottheit – Organismus – Die Entgeltungen – Geist und Bewußtsein – Das Leben

---

Wilhelm Neumann

Riga und Reval

(Berühmte Kunststätten, Bd. 42)

165 Seiten 8°. Mit 121 Abbildungen. Elegant geb. **3** Mark